COLLÈGE D'ETAT
7, rue

L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

DECEMBRE 1987 ■ N° 343

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

PRÉSIDENT D'HONNEUR
André MUSSON †

DIRECTRICE DE LA RÉDACTION
Simone MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE

Mme J. AUBRY, Inspecteur Général de l'Instruction Publique.

M. J. CHAILLEY, Professeur Emérite de l'Université Paris-Sorbonne.

M. BLEUSE, Directeur de la Musique, Ministère de la Culture.

M. G. FAVRE, Docteur ès Lettres, Inspecteur Général Honoraire.

M. R. PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général Honoraire des Ecoles de la Ville de Paris.

COMITÉ DE RÉDACTION

Daniel BLAKSTONE, Professeur Ecole de Musique. Olivier CORBIOT, Professeur d'Ed. Mus. Lycée Henri IV, Paris. Francis COUSTE, Professeur d'Educ Mus. à J.B. Say, Paris. Serge GUT, Directeur de l'Université Paris Sorbonne. Suzanne MONTU, Professeur honoraire. Hervé MUSSON, Professeur d'Ed. Mus. Lycée Buffon, Paris. Jean-Jacques PREVOST, Professeur d'Ed. Mus. Lycée François 1er, Fontainebleau.

et la participation de :

Philippe ALLENBACH, Professeur. Conservatoire Municipal, Paris. Philippe A. AUTEXIER, musicologue. Sabine BERARD, Professeur Agrégé, Paris. Isabelle BERGONZI, Professeur d'Educ. Mus. René BERTHELOT, Directeur honoraire, Conservatoire d'Orléans. Denise CLAISSE, Professeur Agrégé. Roger COTTE, Docteur de l'Université. Professeur à São Paulo. Jean DOUE, Professeur Conservatoire, Montpellier. Jacques GUILLEMONT, Professeur Agrégé. Michel GUIOMAR, Professeur à l'Université, Paris. René KOPF, Professeur d'Educ. Mus. Georges LACROIX, Professeur d'Educ. Mus. Françoise LELEU, Professeur d'Educ. Mus. Bernard LEUTHEREAU, Professeur d'Educ. Mus. Pierrette MARI, Professeur. Musicologue. Max MEREAUX, Professeur d'Educ. Mus. Jacques MICHON, Professeur à l'Université. Daniel PAQUETTE, Professeur à l'Université Lyon II. Micheline PEYROT, Professeur d'Educ. Mus. Anne Marie POZZO DI BORGO, Professeur d'Educ. Mus. Isabelle ROUARD, Professeur d'Educ. Mus. Didier van MOERE, Musicologue, Professeur de Lettres. Jacques VIRET, Professeur à l'Université, Strasbourg. Philippe ZWANG, Professeur d'Histoire et Géographie.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1988	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER Supplément Avion 90 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	**215 F**	**250 F**
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	**240 F**	**290 F**
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1988)	**60 F** PORT INCLUS 8 F	**60 F**
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat et l'agenda du musicien) (ICN) :	**360 F**	**500 F**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 8 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **30 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **35 F**

Joindre 8 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 60.69.69.91 ou 45.40.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

Tous droits de traduction, de reproduction et d'utilisation réservés pour tous pays

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1987

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : D 747

43e Année DECEMBRE 1987 n° 343

SOMMAIRE

En supplément : *Première édition de la page I de "l'Ouverture d'Alceste de Lully", gravée par Baussen (1708) – Réservée aux abonnés à l'édition couplée.*

Encart publicitaire : 4 pages centrales numérotées III, IV, V, VI

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

Communiqué

de l'Association des Professeurs d'Education Musicale

Siège social :
65, rue La Bruyère, 92500 Rueil-Malmaison
Tél. : (1) 47.51.07.36

Malgré toutes les promesses et les apaisements prodigués aux enseignants des disciplines artistiques par M. François Léotard, lors de la discussion générale au Sénat du Projet de loi relatif aux Enseignements artistiques, l'Association des Professeurs d'Education musicale (APEMu) réunie en Assemblée Générale, le lundi 2 novembre 1987 à Toulouse, a décidé — à l'unanimité — de refuser le texte adopté par la Haute Assemblée en première lecture. En voici les raisons :
La plupart des ambiguïtés dénoncées dans le texte précédent subsistent. Il est trop facile, en effet, de déclarer que tous éclaircissements seront apportés par les décrets d'application (il serait en tout état de cause trop tard, car seul un texte de loi a la force et la pérennité requises).

Nous prenons acte avec satisfaction que, dans l'article 2, l'objet des enseignements artistiques n'est plus désormais "l'éveil de la sensibilité" mais bien plutôt "une initiation aux pratiques artistiques et à l'histoire des arts". Dans le même article, nous notons avec une égale satisfaction qu'il a été accédé à notre demande de voir préciser "un enseignement de la musique et *"un enseignement* des arts plastiques".

L'article 5 en revanche, malgré sa nouvelle rédaction, autorise toujours tous les dérapages. Alors qu'il serait tellement simple (peut-être trop simple ?) de remplacer l'ambigu : "peuvent apporter leur concours aux enseignements artistiques" par l'explicite : "peuvent apporter leur concours aux **enseignants** des disciplines artistiques". Voilà la pierre d'achoppement...

p. 26-27 – ~~23, 24, 25~~

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE :

J.B. Lully, *Alceste,*
éd. Paris, de Baussen, 1708, p. 1

La première édition d'*Alceste,* dont nous reproduisons ici la page I, ne parut qu'en 1708, soit trente-quatre ans après sa création, en 1674. Depuis *Isis,* en 1677, Lully avait pris soin de superviser les publications de toutes les œuvres théâtrales qu'il lui restait à composer : l'imprimeur Christophe Ballard disposait d'un avantageux privilège pour en assurer la parution. Après la mort du compositeur, le célèbre éditeur se pencha sur les œuvres importantes que celui-ci avait pu écrire auparavant : *Thésée* parut en 1688, puis *Atys* en 1689. *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus, Cadmus et Hermione, Psyché* et *Alceste* restaient, sans doute, dans les réserves de Ballard.

Les raisons d'oublier ces quatre ouvrages s'expliquent un peu. *Psyché* et *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* étaient, en fait, des spectacles refondus d'après divers ballets antérieurs. *Cadmus* et *Alceste,* quant à eux, étaient les deux premières tragédies lyriques du Florentin, et les succès de toutes les autres avaient fait négliger ces premiers essais. De surcroît, la cabale dressée contre *Alceste* à sa création n'était sans doute pas entièrement oubliée : malgré l'enthousiasme de la cour, la ville lui avait réservé un accueil glacial, renforcé par les ennemis de Quinault, le librettiste.

Peut-être à cause de la reprise de cet opéra à Paris, en 1706, l'édition gravée par de Baussen voit enfin le jour : c'est la seule fois que la maison Ballard n'aura pas la primeur de la publication d'un ouvrage lyrique de Lully. A l'expiration du privilège, les héritiers du compositeur avaient cherché un graveur qui aurait pu assurer une nouvelle présentation, fort luxueuse, de ses œuvres. De Baussen commença l'énorme travail, dont Ballard, après coup, finit par gérer l'entreprise. *Atys* (récemment reproduit en fac-similé par la *Société de Musicologie du Languedoc à Béziers), Amadis, Phaéton, Persée, Roland, Armide* et *Thésée* connurent cette réédition, qui forma le fleuron de nombreuses bibliothèques d'amateurs et de mélomanes du XVIIIe siècle.

La différence entre gravure et imprimerie musicales est notoire : l'iconographie du n° 335 de *l'Education Musicale* suffira pour établir la comparaison. Alors que l'imprimeur glisse dans des rails des caractères mobiles, ce qui entraîne certaines difficultés de lecture (suite de croches et de double-croches détachées, portées pointillées), le graveur travaille au burin sur une plaque, dessinant entièrement, à l'aide de modèles, portées et caractères. Ce procédé se maintiendra jusqu'à nos jours.

L'*Ouverture* figurant sur cette page I débute par la partie lente caractéristique des modèles *à la française.* Sur les cinq parties écrites initialement, seuls le dessus écrit en clé de sol 1ère et la basse ont été ici conservés, comme de Baussen le fait toujours lorsqu'il grave cette collection. Les trios instrumentaux, les ensembles vocaux et la plupart des chœurs restent en revanche intacts. Cette sorte d'édition réduite est fort fréquente pour la publication des opéras, dans la première moitié du XVIIIe siècle. Outil de travail pour les chanteurs, pièce de collection pour les bibliophiles, ces volumes ne peuvent servir à un théâtre ou un effectif complet. La typographie n'en est pas moins soignée, permettant une exécution facile pour un claveciniste, voire un petit groupe avec dessus et basse continue. L'essentiel de la musique est conservé : le chant, la basse, le chiffrage. Peut-être même Lully avait-il confié ainsi son brouillon à l'un de ses assistants, afin qu'il réalisât les parties intermédiaires ? Heureusement, plusieurs sources manuscrites, contemporaines du compositeur, comblent pour nous les lacunes de cette édition.

De Baussen s'était entouré d'une équipe de dessinateurs et graveurs de talent : chaque opéra publié sous sa direction est orné d'illustrations, au début des actes et du prologue. On ne peut pas vraiment y voir des reproductions de mises en scène : l'angle de vue est toujours trop restreint. C'est plutôt une transposition d'effets théâtraux, juste milieu entre la gravure purement ornementale et le croquis de décorateur machiniste. Quoi qu'il en soit, ces superbes cartouches stimulent fortement l'imagination, et constituent l'un des attraits du livre.

L'illustration du prologue, ici reproduite, est une sorte de résumé simultané de ses différentes phases : *"Le Theatre represente le Palais et les Jardins des Thuileries : la Nymphe de la Seine paroist appuyée sur une Urne au milieu d'une Allée dont les Arbres sont separez par des Fontaines".* Plus tard, *"La Gloire paroist au milieu d'un Palais brillant qui descend au bruit d'une harmonie guerriere" ;* et enfin *"les Arbres s'ouvrent et font voir des Divinitez Champestres qui joüent de differents instruments, et les Fontaines se changent en Nayades qui chantent".* Bien que tous ces détails, relevés dans une édition du livret seul, contemporaine de Lully ne soient fournis que très partiellement (fautes d'orthographe en sus...) dans notre édition de 1708, le dessinateur Duplessis et le graveur Scotin l'aîné les évoquent scrupuleusement, les plaçant dans cette savante composition avec le souci d'ordre, de clarté et de beauté pure qui fait l'apanage du Grand Siècle. Le chant de louange à Louis, propre à tout prologue, ne sera prétexte qu'à un grandiose frontispice, indépendant de l'action. La musique et la poésie sont, plus que jamais, liées à la politique : comment pourtant ne pas oublier ce contexte courtisan, en se laissant émouvoir par la richesse plastique et musicale ?

J.C. MAILLARD

gérard billaudot éditeur

14, rue de l'Échiquier, 75010 PARIS
Tél. : (1) 47.70.14.46

NOUVEAUTÉS

Jacques DAUCHY
20 textes d'harmonie
- Textes
- Réalisations

Ce recueil s'adresse aux étudiants des E.N.M., des C.N.R. et des U.E.R. de Musicologie qui, parvenus au terme de l'étude du traité d'harmonie souhaiteraient s'initier à différents styles de la musique tonale.

Philippe RIBOUR - *Le solfège a rendez-vous avec le jazz,* 14 leçons de solfège chanté.

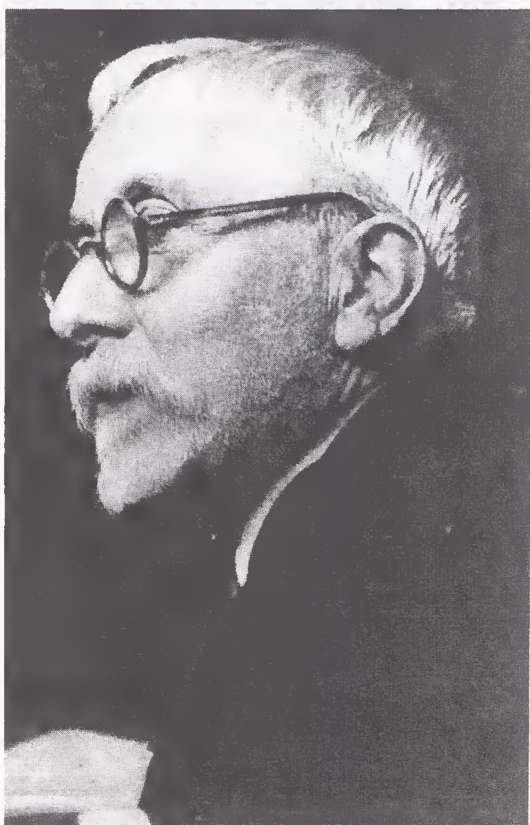
Cet ouvrage, tout en offrant un travail traditionnel de solfège a pour objectif de familiariser l'élève avec le jazz: il contient des difficultés supplémentaires liées à cette musique.

Catalogue gratuit sur demande

Francine MAILLARD
Fontainebleau

GABRIEL PIERNÉ, ARCHANGE DE L'OMBRIE

(Metz, 16 Août 1863 - Ploujean, 17 juillet 1937)



In memoriam Madeleine Olivier-Merson

(Le lecteur trouvera peut-être étrange le titre de cet hommage à Gabriel Pierné. Nous avons voulu par là souligner l'attachement de l'auteur des ***Paysages Franciscains*** *et du* ***Saint François d'Assise*** *au Poverello. Nous y avons vu aussi une sorte de pendant à une étude de Jean Maillard parue dans cette Revue en juin 1954 et intitulée :* ***Un archange de l'Hellade, Gabriel Fauré****).*

1937 — Il est des périodes néfastes où les décès se succèdent en chaîne — Arthur Honegger et Guy Ropartz en novembre 1955, Georges Auric et Germaine Tailleferre en 1983 — Mais l'année dont un demi-siècle nous sépare fut tout particulièrement et tristement célèbre à cet égard.

En juin, quelques mois après la mort de Charles-Marie Widor, grand vieillard de quatre-vingt-douze ans, la fin tragique et admirable de Louis Vierne, succombant à son orgue de Notre-Dame de Paris — instrument incomparable que nous avions entendu résonner sous ses doigts quelques semaines auparavant — plongea ceux qui l'aimaient et l'admiraient dans l'affliction.

Puis ce fut le tour d'Albert Roussel, en Août, et de Maurice Ravel en décembre, deux des plus hautes figures dont l'école française peut s'honorer.

Gabriel Pierné, lui, mort en juillet, semble former un trait d'union entre les deux grands organistes et les deux grands compositeurs. N'était-il pas à la fois organiste — successeur de Franck à Sainte-Clotilde — et compositeur ?

Mais il était aussi chef d'orchestre et ses contemporains ont encore en mémoire les concerts prestigieux auxquels ils avaient assisté sous sa direction jusqu'en 1934 où, dans ses programmes, à côté des grandes œuvres du répertoire au succès assuré, une première audition était toujours proposée au public. Pour ma part — j''étais encore bien petite — j'aimais beaucoup sa musique dont l'expression juvénile touchait sans doute plus directement une sensibilité enfantine.

Cet intérêt que je portais à l'œuvre et à la personnalité de Pierné, dont plus tard sa filleule, notre inoubliable Professeur, Mademoiselle Madeleine Olivier-Merson, nous parlait avec tant de respect et d'affection, explique mon étonnement mêlé d'indignation en constatant l'oubli ou le dédain dans lesquels le tiennent aujourd'hui nos contemporains.

Nous savons que Pierné ne manquait jamais de célébrer les anniversaires des grands compositeurs, organisant un festival Schumann le jour même de son centenaire avec l'audition intégrale de *Manfred,* un festival Liszt avec la *Dante-Symphonie* ou un festival Vincent d'Indy pour les quatre-vingts ans du compositeur.

Il est donc équitable que des hommages similaires lui soient rendus en cette année 1987 pour le cinquantenaire de sa mort.

UNE VIE HEUREUSE ET COMBLEE

Né à Metz le 16 août 1863, Gabriel Pierné était issu d'une famille de musiciens (dont un autre membre, son cousin sous-germain, Paul Pierné 1874-1952 s'illustrera également dans la composition musicale).

Le père de Gabriel, Jean-Baptiste, lorrain d'origine, était doué d'une belle voix de basse chantante qu'il travailla au Conservatoire de Paris, avant d'être engagé au théâtre de Montpellier, puis de Liège et enfin de Béziers ; au cours d'une tournée, il rencontra une charmante jeune pianiste de Montpellier, Hortense Souteyrand, nature vive, généreuse et gaie qu'il épousera avant de retourner se fixer à Metz où il ouvre une école de Musique. Gabriel fut le quatrième enfant de ce ménage très uni. Les trois aînés moururent en bas âge ; c'est dire la sollicitude et la tendresse dont fut entouré le benjamin.

Admirablement doué pour la Musique, le jeune garçon fait de brillantes études d'abord dans sa ville natale, puis à Paris où sa famille s'est repliée en 1870, abandonnant leur Lorraine annexée. Au Conservatoire il remporte, comme en se jouant, toutes les récompenses dans les classes de Lavignac, Marmontel, Durand et surtout de Massenet où il étudie la composition et de César Franck qui lui enseigne l'orgue. (1)

A douze ans, il avait déjà écrit une *Sérénade,* œuvrette charmante et sans prétention qui sera gravée par l'Editeur Leduc, et qui, jouée partout et transcrite pour toutes sortes d'instruments, connaîtra un succès inespéré. Quelle gloire précoce !

Condisciple au Conservatoire de Claude Debussy à qui le liera leur vie leur vie durant une fidèle amitié, il obtient avant son ami, le 1er Grand Prix de Rome, à dix-huit ans, avec sa cantate *Edith.*

Son visage angélique et enfantin lui vaudra le surnom d'"Ange Gabriel" et suscitera bien des taquineries, auxquelles il fera front avec un esprit de répartie jamais pris en défaut. Il se plait beaucoup à Rome où il fréquente des salons, rencontre Grieg et Liszt, et assure y avoir passé "les trois meilleures années de sa vie".

De retour à Paris, il enseigne dans l'Ecole de ses Parents, donne de nombreux récitals de piano et deviendra bientôt, à la mort de son Maître, le successeur de César Franck à la tribune de Sainte-Clotilde.

C'est à cette époque qu'il épousera une de ses jeunes élèves, Louise Bergon : union heureuse et sans nuages d'où naîtront trois enfants : Jean, Simone et Annette.

C'est alors aussi qu'il se liera d'une profonde et féconde amitié avec une famille amie de celle de sa femme, les Merson. Le peintre et graveur, Luc Olivier-Merson, de dix-sept ans son aîné, exercera une influence salutaire sur l'évolution créatrice de Pierné, le conseillant en particulier sur le choix de ses sujets et les textes de ses livrets. Les deux familles passeront pendant de longues années leurs vacances près de Carantec, dans le domaine du Francik, partageant leur temps entre le travail créateur, pour les deux artistes, et des parties de pêche en mer ou de longues randonnées à bicyclettes pour tout le monde.

La Bretagne devint d'ailleurs le pays d'élection de Pierné, puisqu'à partir de 1925, il passa tous ses étés avec ses enfants et petits-enfants dans son domaine de Gwel Kaer, près de Ploujean.

A Paris, et dès 1900, la famille Pierné s'installe rue de Tournon ; bientôt toute une pléiade d'artistes et de compositeurs reçus toujours avec une chaleureuse hospitalité s'y retrouvera volontiers autour du Maitre et des siens.

A partir de Pâques 1910, la vie de Gabriel Pierné va prendre un tour nouveau. C'est en effet à cette date qu'il succédera officiellement à Edouard Colonne à la tête du célèbre orchestre du Châtelet. Il avait d'ailleurs été dès 1903 le suppléant de l'illustre chef et avait pu constater ainsi que la conduite orchestrale constituait pour lui une activité nécessaire, vitale.

Jusqu'en 1934, il assurera les quarante-huit manifestations annuelles à Paris, auxquelles s'ajouteront les voyages et tournées multiples qu'il effectuera avec son orchestre en France et à l'étranger.

On reste confondu devant une telle activité qui pourtant laissera une large place à la composition ; comme d'Indy qui élaborait ses œuvres l'été aux Faugs, puis à Agay, c'est en Bretagne, pendant les vacances, que Pierné pourra se consacrer à son travail de créateur sur lequel nous reviendrons bientôt.

Il refusa, trop attaché à son orchestre qui monopolisait durant la saison le plus clair de son temps, des charges officielles plus flatteuses. Pourtant, attiré par la jeunesse et l'enfance, il accepta d'une part de participer à la réorganisation du Certificat d'Aptitude à l'Enseignement de la Musique dans les Ecoles Normales, et d'autre part, il présida la commission chargée de la réforme de l'enseignement musical dans les établissements primaires et secondaires de l'Etat.

Enfin, dans le but de privilégier le chant choral, il fonda la fameuse Chorale des élèves des Lycées de Jeunes Filles de Paris. Il dirigera cette juvénile phalange avec grande joie, composera des chœurs à son intention et la sollicitera même pour chanter les chœurs d'enfants de ses oratorios. Ses qualités de chef jointes à l'attachement qu'il vouait à la jeunesse lui permettront d'obtenir des résultats remarquables.

Infatiguable, il participera également à la rédaction de *l'Encyclopédie de la Musique* en six tomes de Lavignac dans laquelle on lui doit l'important chapitre sur l'histoire de l'Orchestration.

Pierné connut aussi des honneurs qui lui étaient certes dûs, mais qu'il n'avait nullement sollicités. Dès 1900, il avait été promu Chevalier de la Légion d'Honneur. En 1935, le dernier grade, celui de Commandeur lui est décerné. De plus, en 1924, il était entré à l'Institut de France. L'annonce de son élection faite en public au cours d'un concert qu'il dirigeait au Châtelet déclencha, comme on l'imagine, des ovations à l'adresse de ce chef aimé de son public comme de ses musiciens.

En février 1932, ses *Divertissements sur un thème pastoral* étaient donnés sous sa baguette en première audition. Cette œuvre portait une dédicace significative : "A mes chers amis et collaborateurs, aux artistes de l'orchestre des concerts Colonne".

Deux ans plus tard, Pierné dut faire ses adieux à ce cher orchestre qu'il avait dirigé plus de trente ans ; au cours d'un concert officiel très émouvant, il passa ses pouvoirs à son successeur Paul Paray.

Cette vie si active approchait de son terme. Pendant une courte retraite de trois ans il put goûter pleinement les charmes de sa patrie d'adoption, la Bretagne. Cette période de repos et de détente ne lui permit pourtant pas de consolider une santé que l'agitation perpétuelle de la vie citadine avait gravement ébranlée. Comme Mozart, il ne put mener à son achèvement le *Requiem* qu'il avait projeté d'écrire et s'éteignit le 17 juillet 1937 à Gwel Kaer. Sa dépouille repose à Paris, au Cimetière du Père Lachaise.

L'HOMME ET L'ARTISTE

Gabriel Pierné avait su conserver toute sa vie cete flamme juvénile, enfantine, déjà sujet d'étonnement amusé pour ses camarades de la Villa Médicis qui le surnommaient le "bambino" ou "l'Ange Gabriel". Il y avait chez lui des réactions qui stupéfiaient son entourage. Imagine-t-on qu'après une journée épuisante où répétitions, concerts, séances à l'Institut s'étaient succédés, il proposait, après le dîner, à sa famille qui l'avait vu rentrer harassé de fatigue : "Et si nous allions au Cirque ?"

Son entrain, sa gaieté teintée d'espiéglerie, son clair regard reflétant une jeunesse inaltérable étonnaient et enchantaient ceux qui le côtoyaient.

Le charme de sa personnalité attachante ne manquait pas d'agir puissamment sur ceux qui l'approchaient, à commencer par les musiciens qu'il dirigeait chez Colonne.

Un chef d'orchestre exemplaire

Les qualités de chef de Gabriel Pierné ont été souvent évoquées par ceux qui l'ont connu ; sa gestique était sobre mais toujours précise et réfléchie, renonçant aux effets spectaculaires, aux moulinets théâtraux. Il ne dirigeait jamais de mémoire, voyant dans cet exercice, comme Joseph-Guy Ropartz, une sorte de fumisterie. Son allure pleine de bonhomie familière au pupitre n'excluait nullement dignité et prestige et ses dons extraordinaires de déchiffreur de partition d'une part, l'infaillibilité de son oreille de l'autre, étaient devenus légendaires. Il savait faire exprimer, grâce à ses jeux de physionomie, les plus subtiles nuances, créant des atmosphères lumineuses, fines et raffinées, en particulier dans les œuvres de Debussy, son ami de toujours. (2) Pourtant, son tempérament capricieux et moqueur lui donnait une aptitude toute particulière pour interpréter les œuvres descriptives.

Il établissait ses programmes avec le plus grand soin. Certes, les idoles du public de l'époque — Berlioz, Beethoven, Wagner, puis César Franck — y occuperont une place importante, mais les modernes — Debussy, Saint-Saëns, Ravel, d'Indy et les Russes — y seront aussi fréquemment programmés. D'ailleurs, à chaque concert, Pierné inscrivait une première audition, judicieusement intercalée, ce qui n'était pas toujours du goût du public.

Parmi les œuvres créées sous sa baguette citons *Ibéria, les Images, Jeux* et *Khamma* de Debussy ; *la 2e Suite de Daphnis et Chloé,* la version orchestrale de *Tzigane* de Ravel ; de Stravinsky, Pierné créa à l'Opéra *l'Oiseau de Feu,* puis *Feux d'artifice* chez Colonne ; c'est lui qui révéla Prokofieff aux français ainsi que Bartok et Martinu ; *la Pastorale d'été* de Honegger fut créée en 1913 ; quant à la houleuse création du *Protée* de Milhaud en 1920 qui exigea l'intervention de gardes républicains pour évacuer les manifestants, elle incita tout simplement Pierné à reprogrammer l'œuvre la semaine suivante, devant un auditoire apaisé cette fois.

Il invitait volontiers des chefs étrangers. C'est ainsi qu'en 1909, Mahler vint diriger chez Colonne pour sa première audition en France, sa *Deuxième Symphonie avec chœurs,* tandis que Rudolf Nilius y monta le *Te Deum* de Bruckner. Comment s'étonner alors de cette remarque de René Dumesnil : "Nul n'a rendu de plus grand service à la musique contemporaine" ?

Très modeste, Pierné n'inscrivait que rarement ses propres œuvres à ses concerts, préférant des extraits de ses pages d'orchestre aux ouvrages de larges dimensions. Il est pourtant certain que cette position privilégiée au Châtelet lui permettait d'entendre quand il le souhaitait l'œuvre qu'il venait de créer, même s'il savait ne pas abuser de cet avantage.

Le compositeur et son œuvre

Etonamment doué, Gabriel Pierné manifesta un génie musical des plus précoces, dû sans doute à l'atavisme hérité de ses Parents. D'eux il tenait également sa nature profonde où la réserve, la douceur et la pondération de son père s'alliaient harmonieusement à l'exubérante et saine gaieté toute méridionale de sa mère. On peut expliquer aussi pareillement son goût pour l'art lyrique que son père, chanteur professionnel lui avait

inculqué, tandis que son attirance pour la virtuosité instrumentale lui venait sans nul doute du talent de pianiste de sa mère.

Au niveau de sa formation, nous constatons une autre apparente antimonie, opposant la séduction et la grâce parfois facile de son maître Massenet à la rigueur de l'écriture, au respect des structures, à l'inspiration élevée et mystique de son autre maître, César Franck. Pourtant, là aussi, ces deux courants se concilient sans heurt dans la personnalité d'un créateur dont l'œuvre aux multiples facettes abordera presque tous les genres, presque tous les styles en faveur à son époque, sauf la symphonie.

Pierné commença à composer — si l'on excepte la *Sérénade* à succès de ses douze ans — vers 1883. Pourtant, sans vouloir taxer d'œuvrettes ses envois de Rome, les mélodies, les pièces pour piano, les quelques essais lyriques et œuvres chorales qui suivront son retour à Paris, sa première composition de grande valeur *l'An Mil,* date de 1897, donc de l'orée même du XX e siècle ; en cette époque de foisonnement, on le sait, on assiste à l'étranger d'abord, aux prolongements ultimes du romantisme et du wagnérisme, à l'éveil des écoles nationales, bientôt à la naissance de nouveaux systèmes d'écriture inaugurés par Schœnberg et l'Ecole de Vienne.

Mais que dire de la Musique française qui elle aussi et surtout va connaître une floraison incomparable ? Après le renouveau dramatique du milieu et de la fin du XIXe siècle, la révélation de *Pelleas* révolutionne l'art lyrique. Il en va de même pour la musique symphonique. D'abord marquée au sceau de César Franck dont l'enseignement sera dispensé comme une religion à la Schola Cantorum sous la direction enthousiaste et compétente de Vincent d'Indy, la musique d'orchestre va subir une véritable rénovation avec l'impressionisme de Debussy, ses harmonies audacieuses, diaprées et transparentes. D'autres puissantes personnalités se manifesteront alors en ces premières années du XXe siècle : Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire qu'il va vivifier d'un souffle nouveau, Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel, sans parler de l'avènement prochain de Igor Stravinsky, et des manifestations futures du Groupe des Six.

Quelle place Pierné occupera-t-il au sein de cette pléiade d'artistes de tout premier ordre ?

Elève affectionné du Pater Seraphicus, il n'appartenait pas pour autant à la "Bande à Franck". Ami très fidèle et admirateur enthousiaste de Debussy, sa Musique ne sera nullement le reflet des demi-teintes et des murmures de Claude de France. Fidèle à l'enseignement qu'il avait reçu, toujours respectueux des règles classiques d'écriture et de forme, il ne fut pas un novateur et n'accepta pas non plus d'être affilié à une école, d'être assujetti à un système.

Pierné saura pourtant créer son propre langage qui le place, bien qu'"Indépendant" (c'est l'étiquette qui, en désespoir de cause, lui a été donnée !) au cœur même de l'Ecole française tout court ; sa musique en reflète en effet toutes les qualités de finesse, de charme spirituel, de clarté et d'équilibre.

Il puisera intelligemment dans les innovations qui donneront un tour moderne à son style : utilisation des gammes orientales ou des modes anciens, des rythmes espagnols ou basques. Son inspiration diverse et changeante le conduira de la Mythologie grecque au Music-Hall et au cirque, des grâces du XVIIIe siècle (qu'il aimera pasticher avec esprit) aux tendres et tragiques idylles de Musset. Il renouvellera la chanson populaire et, s'inspirant de son style, en écrira à sa façon, comme les *Trois Chansons de Métier* (1934) que nos Chorales ont si souvent chantées naguère.

Il abordera également avec talent la musique symphonique, chorégraphique et concertante, la musique de chambre et les mélodies.

Enfin et surtout, c'est dans le domaine de l'oratorio que son inspiration trouvera son expression la plus élevée, réalisant d'authentiques chef-d'œuvres, jalons nécessaires entre *les Béatitudes* et *Jeanne au Bûcher.*

(A suivre)

NOTES

(1) César Franck avait pris Gabriel Pierné en telle amitié et estime, qu'il avait accepté de lui donner, en plus des cours du Conservatoire, des leçons particulières à... 7 heures du matin !

(2) Paul Landormy, dans *La Musique en france après Debussy,* p. 211 écrit à propos des exécutions de Pierné : "Jamais *Nuages et Fêtes* ne seront interprétées avec des nuances aussi subtiles et un art si sensible de les amener... la fin de *Nuages,* quelle merveille de mystérieux enveloppement ! Je ne l'ai jamais entendue à ce point réussie."

OPERA d'enfants
"MANQUE DE CHANCE"
de Jacques Charpentier

(d'après un conte de Pierre Gripari)
enregistré lors des IIIe Rencontres de Chorales d'enfants 1986
Acropolis de Nice

Vidéogramme de 75 mn
Réf. 060 C 0620 - 300 F


CRDP de NICE
BP 119 /06002 NICE CEDEX

Suzanne MONTU

Maurice RAVEL (1875-1937)

DAPHNIS ET CHLOÉ

Fragments symphoniques 2e série
dits 2e Suite d'orchestre

Partition de poche : Ed. Durand.

Pour bien situer l'atmosphère et le caractère de cette œuvre de Ravel : *Daphnis et Chloé* dont la composition s'étale de 1907 à 1912, il faut se référer à Ravel lui-même qui s'exprime en ces termes :

"Daphnis et Chloé, *symphonie chorégraphique* en trois parties, me fut commandée par le Directeur de Ballets russes. Mon intention était de composer une vaste fresque musicale moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves, qui s'apparente assez volontiers à celle qu'ont imaginée et dépeinte les artistes français de la fin du XVIIIe siècle.

L'œuvre est construite symphoniquement, selon un plan tonal très rigoureux, au moyen d'un petit nombre de motifs." (1).

Elle comprend trois parties, on devrait mentionner trois tableaux dont le volet central, très violent, tranche nettement sur l'atmosphère idyllique qui se dégage dès premier et troisième volets.

Nulle concession à la virtuosité de la danse proprement dite en vogue à l'époque n'y trouve place.

Il s'agit d'une interprétation musicale et chorégraphique du roman du poète LONGUS (IIe s. après J.-C.), relatant les *Amours Pastorales de Daphnis et Chloé.*

Bref résumé du scénario du roman.

La scène se passe dans l'île de Lesbos : deux enfants abandonnés en bas âge, sont recueillis par deux familles de bergers. Au cours d'événements banals inhérents aux travaux agrestes, les jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre, mais ils se heurtent à maints obstacles avant de pouvoir s'épouser.

Genèse du ballet.

A partir de cette touchante légende dominée par les aventures sentimentales de deux héros, Michel Fokine (2) fut chargé par le directeur des ballets russes, Serge de Diaghilew, d'établir le scénario d'un ballet qui subit d'ailleurs quelques modifications demandées par Ravel et Diaghilew.

Construction de l'œuvre.

Comme il est mentionné ci-dessus, l'œuvre intégrale et définitive comprend trois parties distinctes :

a) les prémices et les amours naissantes de Daphnis et Chloé,

b) l'intrusion des hordes de pirates aux exactions barbares,

c) l'épanouissement de l'amour tout auréolé de poésie, qui unit Daphnis et Chloé.

De ce troisième et dernier tableau, s'emparent les chefs d'orchestre symphonique sous la rubrique arbitraire : *2e Suite d'orchestre* (3).
En l'occurence, il s'agit de trois scènes instrumentales très différenciées par l'atmosphère sonore, les thèmes et l'orchestration :

1) Lever du jour (155-172)
2) Pantomine (172-194)
3) Danse générale (194-195 à la fin).

L'argument, assez mince, est nettement mentionné sur la partition ; Ravel s'y conforme strictement et chaque détail de son orchestration, chaque exposition ou réexposition d'un motif ou d'un thème s'y incorpore, l'illustrant avec subtilité, couleur, faisant ressortir par les dessins musicaux, ce que les mots ne sauraient exprimer avec la finesse requise.

Pour ce, Ravel emploie un orchestre pléthorique permettant toutes les combinaisons, tous les coloris d'une palette sonore alliant la transparence à la somptuosité, évoquant tour à tour les éléments, l'environnement, mais aussi les pensées, les mobiles intenses animant les personnages en se pliant au plus profond de leur sensibilité et de leur expression intime.

L'Orchestration.

Groupe des bois :
— petite flûte, 2 grandes flûtes, flûte en *sol*
— 2 hautbois, 1 cor anglais,
— petite clarinette en *mi b,* 2 clarinettes en *si b,* 1 clarinette basse en *si b,*
— 3 bassons, 1 contrebasson.

Groupe des cuivres :
— 4 cors en fa,
— 4 trompettes en ut,
— 3 trombones, 1 tuba.

Percussion :
— 4 timbales,
— grosse caisse, cymbales, triangle,
— tambour, tambour de basque, caisse claire, castagnettes, célesta, jeu de timbres.

Harpes : — deux.
Cordes : — quintette de cordes.
Voix : — chœur à 4 voix mixtes. (4)

Au cours de la partition, il y a lieu de remarquer que Ravel n'hésite pas à diviser des parties de cordes afin d'enrichir la couleur harmonique, ou d'employer des "divisions subtiles" qui confèrent une immatérialité plus suggérée que précisée aux évocations en créant une nouvelle atmosphère. De plus, l'emploi des "sourdines" renouvelle la couleur orchestrale.

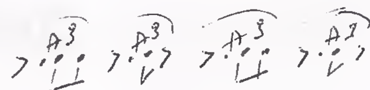
Analyse des trois scènes de la 2e série

1 - **Lever du jour** (155 à 172)

Ce premier volet doit être considéré sur quatre plans.
a) Création d'atmosphère,
b) Eléments temporels,
c) Expressivité et message des thèmes (leur affinité),
d) Eléments helléniques qui authentifient les origines ancestrales de l'œuvre.

a) *Le décor, l'atmosphère* : ce tableau est avant tout une évocation d'ambiance (155 à 169³) :
"Aucun bruit, que le murmure des ruisselets amassés par la rosée du matin qui coule des roches" : flûtes, célesta, *glissandi* des harpes *pp.,* doubles notes aux cordes et bois, mouvement arpégé évoquent cette atmosphère diaphane, limpide, impalpable allant s'amplifiant (155 à 169³).

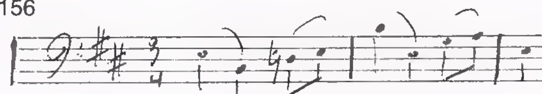
b) *Eléments temporels* :
ils se détachent sur ce fond sonore décrit, recréant des chants d'oiseaux aux rythmes irréguliers (156²).



c) *Expressivité et message des thèmes* :

1) Le lever du jour (altos et bassons) (156... 156⁴)

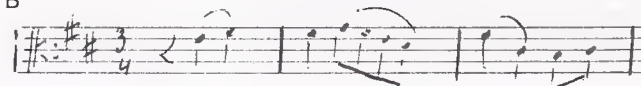
A : 156



Timidement apparaît le thème du *Lever du jour :* Daphnis est étendu immobile, silencieux, devant la grotte des nymphes.
Le thème A s'élève des graves de l'orchestre et se déploie lentement.

2) Le thème d'amour, aux altos (159²)

B



à la courbe prenante, toute de tendresse, se développe en une somptueuse harmonie soutenue par le dialogue, mouvant des 1ers et 2e violons. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que les thèmes A et B sont auréolés de la même ambiance poétique et qu'une parenté implicite s'établit entre ces deux éléments primordiaux.

d) *Rappel des influences hellènes* :
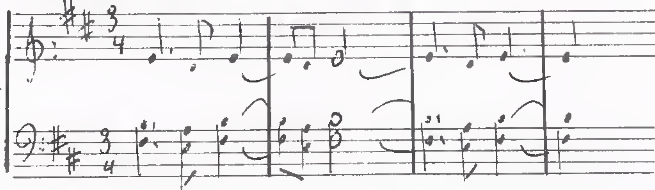
Longus et Ravel situent l'œuvre en terre hellène.
Aussi n'est-il pas surprenant qu'un rappel des aulos grecs (petite flûte - 159, petite clarinette en mi b - 160) accompagnent tour à tour les deux bergers traversant la scène.

A 161, tandis que la *formule sacrale C'* issue du chœur antique, soutenant la belle cantilène des violons C, mêle ses voix à l'ensemble orchestral et domine le décor limpide du murmure des eaux qui ne cesse de croître, le summum de l'intensité expressive est atteint (161 à 164).

C



C' formule sacrale



Trois plans sont alors confrontés :
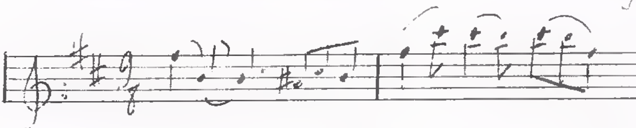
a) le décor : les eaux
b) les voix : formule sacrale
c) l'émouvante cantilène des violons.

La présence du Dieu Pan se devine. C'est là un des sommets de ce premier tableau soutenu par un admirable souffle lyrique qui ne se démentira pas lorsque les pâtres rechercheront Daphnis et Chloé (162^2).

163 - 165 : Les pâtres découvrent Daphnis (163^2) et le réveille. Seule demeure la cantilène des cordes de plus en plus ténues et le fluide décor sonore des harpes et bois.

164 : Angoisse de Daphnis ne voyant pas Chloé : agitation, rythme haletant aux violons II, altos et clarinettes ; Chloé apparaît, figurée par la précipitation des entrées instrumentales successives avant l'étreinte amoureuse D alors modifiée et amplifiée (165).

La passion est à son paroxisme :



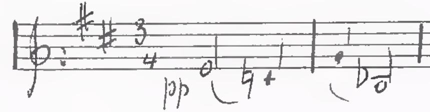
Le thème d'amour aux cordes et bassons, par le truchement des syncopes et appogiatures, prend une intensité d'expression jamais atteinte, mais bientôt apaisée.
L'intervention de Pan et sa protection tutélaire sont éclatantes.

Après le thème d'amour D aux cordes, retour de A, lever du jour (167) aux bassons et violoncelles puis aux violons et altos, avant que n'éclate le chœur des nymphes C' (168).

Grand tutti orchestral (168-169).

169 à fin : le jour est levé dans toute sa splendeur, une calme quiétude peu à peu envahit la scène ; l'orchestration se fait de plus en plus subtile, calme, légère, "laissant la parole" au vieux berger Lammon qui explique dans un calme renaissant l'intervention de Pan (170-171 - voir texte).

Ainsi est préparé le deuxième volet de la Suite, non sans que soit rappelé très symboliquement, le thème de la valse de Chloé (exposé dans la première partie de l'œuvre intégrale) (170^2).



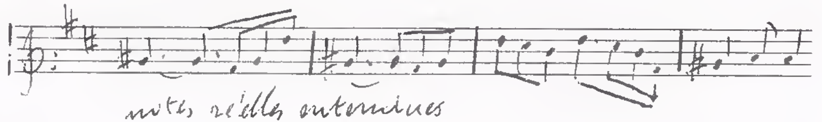
II - **Pantomine** : (172 à 194)

Ce fragment symphonique se différencie fondamentalement du *Lever du jour.*

Consacré à la danse, à l'évocation des amours de Pan et de Syrinx, mimées par Daphnis et Chloé, la structure en est assez simple à déterminer :

a) une introduction (172 à 176),
b) la danse (176 à 188),
c) l'hyménée, rituel du serment d'amour (188 à 194).

D'autre part, s'agissant d'une reconstitution de danse de la Grèce antique, pour en parachever le caractère, souligner la présence de ce Dieu veillant sur la terre des Hellènes, Ravel a recours à d'anciens modes grecs : en l'occurence, le *mode de fa* transposé en *ré* (5) (demi-tons entre les 4ᵉ et 5ᵉ, 7ᵉ et 8ᵉ degrés). Le thème bucolique est exposé aux hautbois et cor anglais (6) et (7).



"Chloé figure la jeune nymphe errant dans la prairie, soutenue par les tenues du quatuor. A 173, avec l'apparition de Pan, le thème bucolique qui symbolise le Dieu circule à travers l'orchestre et se pare d'une intense expression aux cordes (175).

176 à 179 : Danse de Chloé aux accents expressifs et souples de la flûte soutenus par les accords arpégés du quatuor d'une grande stabilité. La diversité rythmique qui caractérise le thème accuse de plus en plus de fantaisie : véritable improvisation à la flûte, instrument de prédilection de ce Dieu des bois (jusqu'aux 6 dièses).

179 à 183 : Toujours plus fantasque, irrégulière en ses soubressauts, la danse de Pan s'accélère inexorablement (180), colorée par le timbre aux vibrations aiguës du célesta suivie d'une grande somptuosité sonore (181) dans le médium et l'aigu (flûte, célesta, trémolos aux violons I et II divisés). Nouveaux dessins à la flûte (un peu plus animé 184) tandis que l'intervention, le mouvement perpétuel sur une formule répétitive

de la flûte solo sont soulignés par de rudes accents aux seconds temps dans le médium de l'orchestre ; le dynamisme de Pan est inexorable et aboutit à un court 𝄐 (184).

184 - 188 : Ce ne sont plus des arabesques animées, mais un nouveau dessin en triolets un peu alangui ; d'une orchestration plus aérée mais toujours plus vivante (185 - flûte solo, cor solo, harpe, quatuor).

La danse s'achemine vers un tournoiement éperdu auquel s'incorpore merveilleusement les pas suggestifs de deux protagonistes (186) : tournoiement d'extase qui atteint son paroxisme lorsque Chloé éperdue tombe dans les bras de Daphnis. Seules les flûtes, en un trait descendant (187) préparent le retour du thème d'amour D au rythme plus franc (188) confié à la grande flûte en sol (écrite une quarte au-dessus).

Période transitoire 188-194

Période de repos, d'un calme salvateur mettant en exergue les trois éléments primordiaux de l'œuvre ; elle est le lien entre l'épisodique *Pantomine* consacrée à la gloire de Pan et la *Danse générale* terminale.
Dans un mouvement lent, cette transition est construite sur les trois thèmes principaux de l'œuvre : D-A-C'

Le *thème d'amour* sous sa forme *D* à découvert, est confié à la flûte, mais, personnalisé sur le rythme de la valse de Chloé (189), il apparaît dans un grand unisson très émouvant pp. (189-190).

Un souple et expressif motif aux violons et altos (191) achemine vers un rappel du *lever du jour* (192), avant, que très symboliquement la *formule sacrale,* véritable message des nymphes, associée à un nouvel élément au rythme ternaire, d'une grâce persuasive à la trompette, ne donne toute sa signification à la profession de foi de Daphnis (193).

III - **Danse générale terminale**

Précédée de la période transitoire ci-dessus mentionnée (188-189), cet ultime tableau est étayé sur trois thèmes. Il peut être interprété comme une explosion libératrice et exaltante après les affres et vicissitudes des scènes précédentes. Il est d'une structure relativement simple :
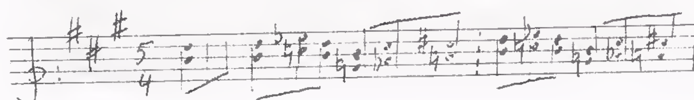
Introduction en trois courtes périodes (194-195-196).
Danse générale : 4 refrains alternant avec 3 couplets.

Les thèmes

E) à 5/4 apparenté à la saltarelle malgré la mesure à 5/4

1er motif de la danse

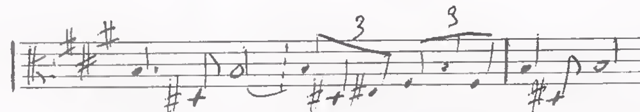
194 : Entrée des jeunes filles
195 : Entrée des jeunes gens.



F) à 5/4 : le tumulte

2e motif de la danse

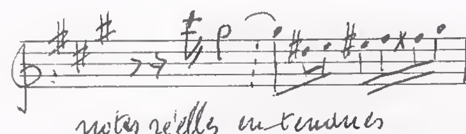
196 : le motif F est exposé aux altos et clarinettes.



G) à 5/4 : d'un rythme tout opposé

3e motif de la danse

200 : à la clarinette en mi b puis à trompette.



L'alternance sera quasi permanente entre les éléments E et G au cours des nombreuses arabesques chromatiques.

1er refrain (199 à 204) :
après le rythme ternaire à la flûte (199)
fragments de E puis motif G, alternance permanente entre ces éléments. Long développement.

1er couplet (204 à 208) :
Fragments de E. Persistance du rythme, rappel du thème de Chloé (204²). Entrée de Darcon (206) toujours aussi ridicule et lourdaud (8) : duolets contre rythme ternaire.

2e refrain (208 à 210) :
Aux bois et cordes, grand développement chromatique ternaire sur E tronqué et légèrement modifié.
Timides esquisses du thème d'amour.

2e couplet (208 à 210) :
Nouveau rythme ♩♪♩♪ décidé sur pédale de basse. Au-dessous du chromatisme omniprésent de E et de courtes arabesques en ♬♬ rappels de F.

A partir de 212³ et jusqu'à 218, les chœurs sont incorporés à l'orchestre en une formule répétitive et chromatique.

3e refrain (214 à 216) :
Net rappel de G aux bois face à l'omniprésence des triolets de E. Opposition des deux éléments rythmiques confiés respectivement aux bois et aux cordes.

3e couplet (216 et 217) :
Somptueuse écriture et dessins en doubles broderies sur le rythme dynamique ♬♬ ♬♬ avec entrées successives.

4e refrain (218 à 221) :
Arabesques chromatiques. Entrée des chœurs sur C' au rythme modifié. Arabesques chromatiques à la flûte. A 220, retour de G.

Coda (221 à la fin) :
Apothéose du chromatisme, de l'effet orchestral dû à l'insistance rythmique et répétitive qui confère un grand éclat à cette fin triomphale, couronnement d'une série de scènes mimées en forme de ballet non traditionnel.

Plus que dans toute œuvre de Ravel, les lignes suivantes de Benjamin Crémieux s'appliquent merveilleusement à cette partition :

"Quand Ravel met tout son orchestre en action, c'est comme un arc-en-ciel. Tout le monde des sons est présent, chacun dans sa sphère naturelle, et de ces dissonances naît une harmonie supérieure, pleine d'imprévu et pourtant sans discordance... Ravel ne gaspille aucune idée, il en tire le maximum, il sait comment les exprimer jusqu'à la dernière goutte par la vertu des variations orchestrales." (9)

NOTES

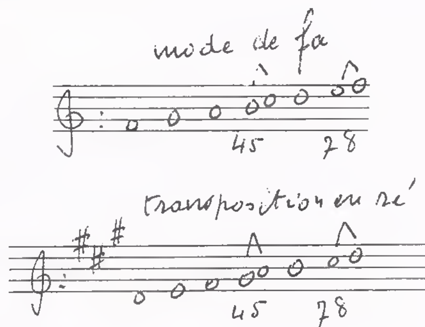
(1) Revue Musicale, décembre 1938, p. 74.

(2) Michel Fokine : danseur et chorégraphe russe (1880-1942).

(3) Les chiffres indiqués sur la partition et dans le commentaire ci-dessous, sont des points de repère pour le chef d'orchestre pendant les répétitions et ne correspondent pas au nombre de mesures.

(4) On remarquera le grand nombre d'instruments traspositeurs (instruments qui font entendre un autre son que la note écrite et enrichissent la palette sonore). A ce sujet, consulter *les Instruments à vent* par Gourdet : collection Que sais-je ?, Paris, P.U.F., p. 18, 19, 20.

(5)



(6) Le cor anglais est accordé en fa, il est donc écrit une quinte au-dessus de la note entendue.

(7) Pour plus de facilité de lecture, les phrases confiées aux instruments transpositeurs ont été transcrites en sons réels entendus.

(8) Dès le tout premier tableau de la partition, Darcon se présente comme le rival de Daphnis. Il exécute une danse grotesque à 2/4 aux accents ridicules et boiteux.

(9) La Revue Musicale, décembre 1938, p. 156.

EXAMENS et CONCOURS

Baccalauréat - A3

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE

(sur 10 points)

G. Fauré, *Requiem,* extrait : "Libera me", p. 92 à 113 (édition Hamelle et Cie).

Libera me, Domine, de morte aeterna, in die illa tremenda.	*Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle, en ce jour terrible.*
Quando caeli movendi sunt et terra.	*Lorsque les cieux et la terre seront ébranlés.*
Dum veneris judicare saeculum per ignem.	*Quand tu viendras juger l'univers par le feu.*
Tremens factus sum ego, et timeo, dum discussio venerit, atque ventura ira.	*Je suis devenu tremblant, et je crains, dans l'attente du jugement qui se fera et de la colère qui éclatera.*
Dies illa, dies irae, calamitatis et miserae, dies magna et amara valde.	*Ce jour, jour de colère, de calamité et de misère, jour grand et plein d'amertume.*
[illegible] Domine et lux perpetua	*Donne leur, Seigneur, le repos éternel, et fais luire sur*

2°) Relevez les modulations et emprunts (précisez le numéro des mesures).

3°) Relevez : une cadence parfaite ;
une demi-cadence ;
une cadence imparfaite ;
une cadence rompue.

4°) Faites l'analyse détaillée du début de la mesure 5 au 1er temps de la mesure 8. Indiquez les degrés sur lesquels s'appuie l'harmonie, le chiffrage des accords, la nature des notes étrangères.

MOZART Extrait de la sonate en do majeur K 330

Andante cantabile.

Solfège - A3

Andante, sans traîner

p (léger)

Piano
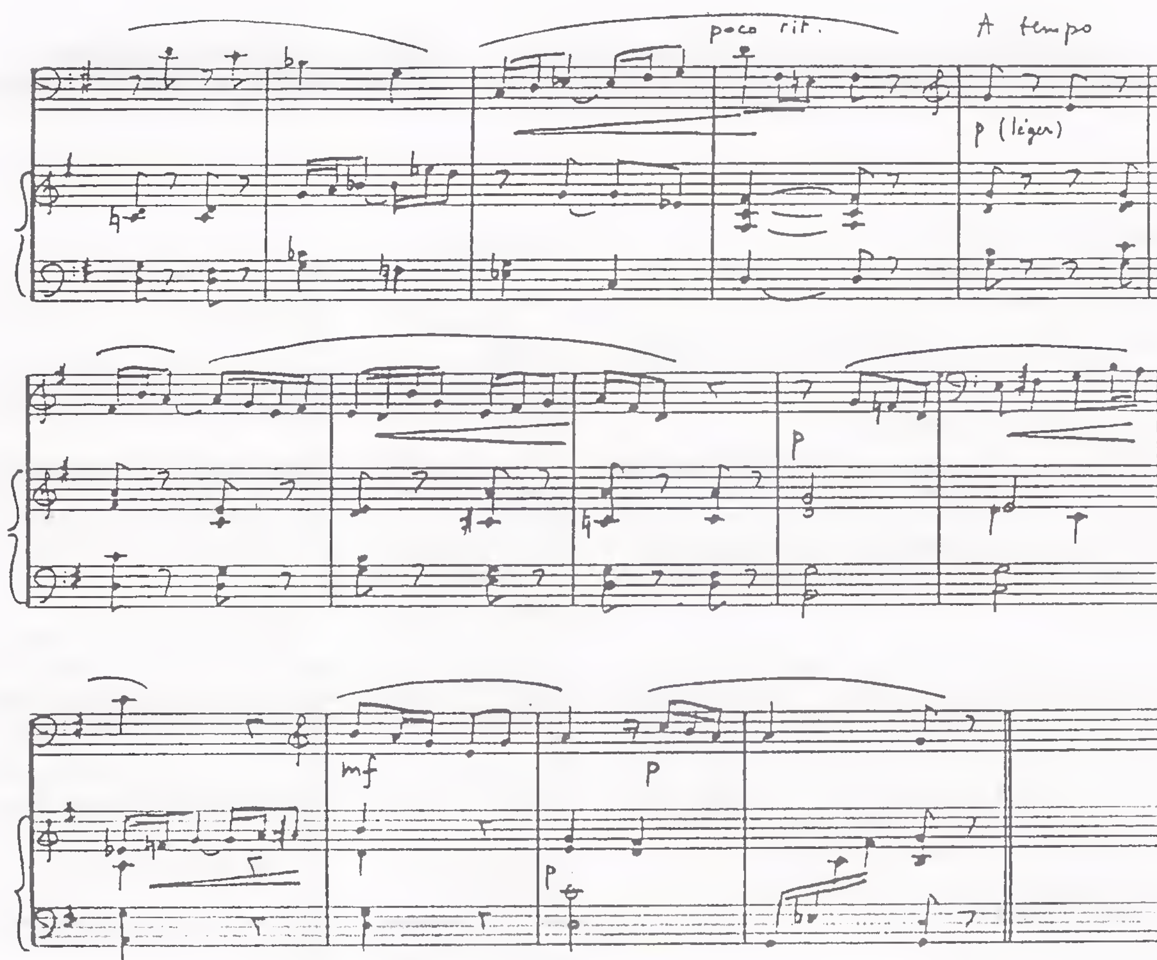
p (léger)

mf

poco rit.

A tempo

p



■ **Calendrier, pour la session 1988, des épreuves d'admissibilité des concours d'agrégation, des concours externe et interne du CAPES et du concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs certifiés (type CAPES interne).**
(B.O. n° 38)

I - **Agrégation**

Education musicale et chant choral

Lundi 11 avril
— Dissertation sur un programme de caractère général 9 h à 15 h

Mardi 12 avril
— Dissertation d'histoire de la musique 9 h à 15 h

Mercredi 13 avril
— Dictée musicale 11 h à 12 h

Jeudi 14 avril
— Ecriture musicale 9 h à 16 h

II - **Concours externe de recrutement de professeurs certifiés (CAPES)**

Section I : Education musicale et chant choral

Mercredi 16 mars
— Contrôle de l'oreille 9 h 30 à 11 h

Jeudi 17 mars
— Ecriture musicale 9 h à 16 h

Vendredi 18 mars
— Composition écrite 9 h à 15 h

III. **Concours interne de recrutement de professeurs certifiés (CAPES)**

Section I : Education musicale et chant choral

Jeudi 25 février
— Composition à partir d'un dossier 9 h à 14 h

Vendredi 26 février
— Composition sur l'histoire de la musique 9 h à 15 h

Informations diverses

• **Université Populaire de Paris**

Introduction à l'improvisation musicale plastique et d'expression par **Gérard Parmentier.** Les cours sont donnés le dimanche de 10 h à 13 h au Conservatoire Rachmaninov, 26 avenue de New-York, 75016 Paris. Prochaines sessions le 6 décembre et 10 janvier 1988.

• **Conservatoire National de Marseille**

Du 14 au 20 décembre, rencontre des Jeunes Musiciens des Conservatoires de la Méditerranée dans les locaux du C.N.R., 2 Place Carli, autour d'instruments et de disciplines des musiques savantes répandus dans la plupart des pays : chant, piano, violon, guitare, percussions. "Master Classes" tous les matins à 10 h. Conférences et concerts commentés tous les après-midis à 15 h et à 19 h.

Rencontre de facteurs d'instruments marseillais (cordes, pianos). Démonstration d'électro-acoustique. 13 conservatoires du pourtour méditerranéen participeront. Monsieur Jacques Chailley donnera une conférence le 18 décembre à 15 h sur le thème "Sources méditerranéennes de la musique occidentale : fondements naturels et limités du trait d'harmonie", ainsi que Christian Pocher de l'Institut du Monde Arabe, Mahmoud Guettat de l'Institut Supérieur de Musique de Tunis et Gabriel Vialle.

Renseignements auprès de l'Association "ECUME", 45 rue du Panier, 13002 Marseille.

• **Exposition Nadia Boulanger**

Ouverte jusqu'au 9 janvier 1988, du mercredi au samedi de 14 h à 18 h (sauf jours fériés) au Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique, 14 rue de Madrid, 75008 Paris.

• **Assecarm/Nord-Pas-de-Calais**

Sous la direction de Henri Vachey, le jeune orchestre symphonique de Douai présente "L'Enfant et les Sortilèges" de Maurice Ravel, en association avec le festival de Lille.

• **Musique en Sorbonne**

Concerts le 12 décembre à l'Amphithéâtre Richelieu par le quatuor Arpéggione et le 30 janvier au Grand Amphi sous la direction de Jacques Gumbert, l'Orchestre Symphonique de Paris-Sorbonne.

Renseignements : Centre Universitaire, rue F. de Croisset, 75018 Paris.

• **Atelier Ville d'Avray**

Le Son nouveau est arrivé. Concerts le 10, 15 et 17 décembre, 1er février 1988 et 1er mars 1988. En juin prochain, création de "La Streghe", opéra pour/avec les enfants de Jean-Louis Petit. Prochainement dans l'"Education Musicale" paraîtra un article de Jean-Louis Petit sur le langage musical d'aujourd'hui.

• **Bibliothèque Musicale Gustav Mahler** (Président : Henry-Louis de la Grange)

Consultation

— L'accès à la bibliothèque et la discothèque est ouvert, sur rendez-vous, aux musiciens, aux étudiants, aux chercheurs et aux journalistes. Il est soumis au paiement d'une cotisation annuelle.

— Chaque ouvrage, chaque partition, chaque article, chaque interprétation d'une œuvre pour les disques font l'objet d'une fiche.

— La consultation des livres, partitions et revues, ainsi que la manipulation des disques, est placée sous l'autorité des bibliothécaires. L'utilisation des appareils de lecture et de la photocopieuse s'effectue sous leur contrôle.

— Le prêt est exclu.

Livres et dossiers : 15000 volumes.
Partitions : 8000 volumes. Collection Alfred Cortot (annotés de sa main). Editions complètes (Bach, Beethoven, Berlioz, Liszt, Mozart). 1000 partitions de poche de tous les auteurs classiques.
Périodiques : 6000 numéros de revues françaises et étrangères.
Microsillons : 40000 disques embrassant tout le répertoire occidental jusqu'à la création contemporaine. Disques compacts : 1000.

Renseignements : 11 bis, rue Vézelay, 75008 Paris - Tél. : 45.63.34.52.

Association des Professeurs d'Éducation Musicale (APEMu)

est la *SEULE* organisation professionnelle regroupant les professeurs d'Education musicale des lycées et des collèges.

Enseignants ou futurs enseignants qui souhaitez nouer des relations avec d'autres représentants de votre profession, qui souhaitez dynamiser votre enseignement, l'A.P.E.Mu. vous propose des rencontres, des informations, des stages. Elle publie un Bulletin trimestriel, lieu de libre expression et lieu privilégié entre tous les membres de notre profession, à quelque catégorie qu'ils appartiennent.

Association des Professeurs d'Education Musicale (Siège social : 65, rue La Bruyère, 92500 Rueil-Malmaison. Tél. : (1) 45-51-07-36).

1987, ANNÉE LULLY
ou LE TRIOMPHE DE BAPTISTE
(1re partie - *Suite*)

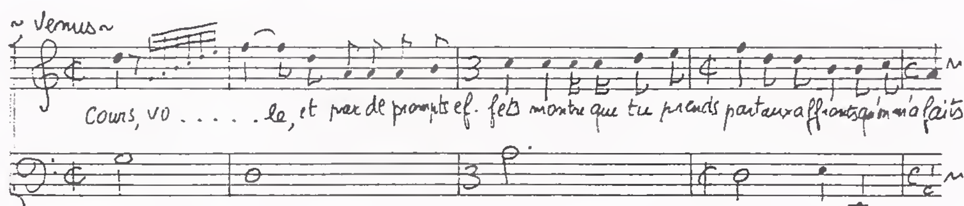
par **Jean-Christophe MAILLARD**
Docteur en Musicologie

— **Personnages types**

Furies, bergers, héros, divinités : Blainville, une nouvelle fois, a dû se limiter dans son énumération. Les personnages fantastiques, grotesques, exotiques, tiennent aussi une place importante, même s'ils s'associent parfois à des demi-dieux. Une certaine étiquette est, en apparence, indissociable de toutes ces catégories.

Les dieux gréco-romains, presque toujours présents, ne doivent pas perdre du prestige qui les entoure. L'arrivée de ceux-ci parmi les mortels, à l'aide de machines élaborées, doit créer la stupeur dramatique et scénique nécessaire. Lorsqu'Apollon, dieu du soleil, anéantit le serpent Python dans le prologue de *Cadmus et Hermione,* l'apparat superbe de la mise en scène ne fait que souligner l'allusion politique Louis XIV, déjà évidente. L'arrivée inopinée de Minerve, à l'acte V de *Thésée,* met fin aux enchantements de Médée : le personnage, dans tous les sens du terme, tient lieu de *Deus ex machina,* pour ne pas dire *in machinam !* C'est ainsi que se poursuivent, d'un drame à l'autre, de splendides apparitions divines : dans *Atys,* Cybèle descend des cieux sur son char, après de longues imprécations de la foule ; dans *Psyché, "Vénus descend dans une grande machine de nuages"* (Prologue, 2) ; dans *Bellérophon,* Bacchus et Pan pénètrent sur scène tandis que *"les instruments font un petit prélude"* (Prologue). Multiplier les citations deviendrait fastidieux : seuls *Amadis, Roland* et *Armide* parviennent à échapper à la règle, le sujet de ces opéras empruntant aux romans de chevalerie et non à la mythologie gréco-romaine. Une fois l'étonnement et l'émerveillement passés, les dieux retrouvent fort vite des sentiments humains. C'est, en fin de compte, la dualité divin-terrestre qui les caractérise. Les apparitions pompeuses, sur des chars entourés de nuées, ne sont prétextes qu'à introduire des personnages animés, eux aussi, par les réactions les plus ordinaires. Vénus est poussée par la vengeance :

Ex. mus. 7. *Psyché,* Prologue, 3. (Paris, Ballard, 1720)



Jupiter, après avoir envahi la scène d'un épais brouillard, avoue bien simplement ses intentions :

Ex. mus. 8. *Isis,* II, 2. (Paris, Ballard, 1719)

Protée apparaît avec ses suivants, environné de tritons et autres divinités marines. La scène est à l'exotisme : l'acte suivant montrera d'ailleurs, pêle-mêle, des Ethiopiens, des Indiens et des Egyptiens. Avant de se métamorphoser en lion, en arbre, en monstre marin, en fontaine et en flamme, c'est sur une mélodie goguenarde et dansante, accompagnée de deux parties de haut-bois et du continuo, que ce dieu bon enfant chante les bienfaits de ses séjours :

Ex. mus. 9. *Phaéton,* I, 5. (Amsterdam, Le Cene, s.d., début XVIII[e] s.)
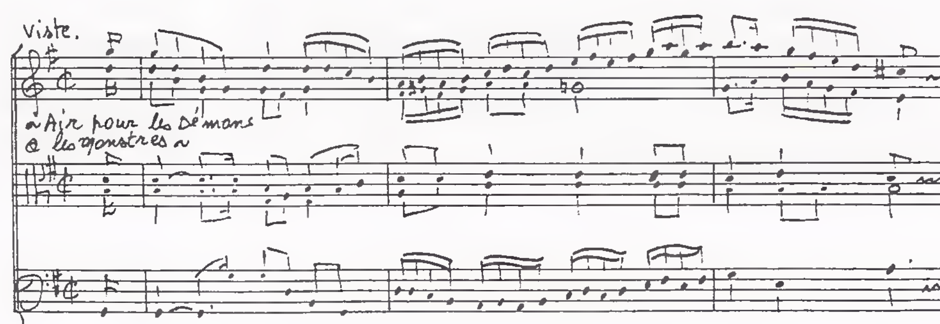
Voici trois divinités présentées d'une manière bien familière : un Jupiter séducteur, un Protée farceur, et une Vénus courroucée. Pourtant, l'attitude de celle-ci laisse supposer la puissance de la colère divine. La vengeance de Cybèle, dans *Atys,* montre que les dieux, s'ils s'amusent parfois à prendre le rôle des humains, n'oublient pas moins leur suprématie. Ce brusque revirement est alors terriblement douloureux. *"Atys, je vous ay trop aymé":* le jeu de Cybèle prend fin. Aux humains la souffrance, aux dieux l'oubli rapide, devant la félicité de leur immortalité...

Ex. mus. 10. *Atys,* V, 4. (Paris, Baussen, 1709)

Les personnages épisodiques ne connaissent pas la même richesse psychologique. Ils sont souvent prétexte à des divertissements codifiés, que Lully emploie pourtant avec bonheur, même s'il réemploie parfois les mêmes procédés : *"...il avait tâché de prendre la première fois la meilleure expression : s'il ne l'avait pas attrapée, il l'a prise une autre fois, et puis il s'est servi ensuite des expressions les plus approchantes de la bonne, retournant et plaçant tout cela, selon les occasions et avec tout l'art d'un savant musicien et d'un homme d'esprit"* (Lecerf de la Viéville) (6). Les furies, les bergers , les habitants des contrées lointaines, les prêtres et sacrificateurs, les demi-dieux et divinités diverses (tels zéphirs, nymphes et sylvains, tritons, amours, satyres, magiciens, bacchantes, fleuves), les guerriers, les ombres et les dieux intervenant épisodiquement sont quelques-uns de ces personnages. Leur évocation en musique n'est certes pas récente : ils sont les descendants directs des protagonistes des ballets de cour, puis des comédies-ballet. Souvent, une *entrée* passe-partout pourra les symboliser : les faunes et les driades de l'acte I des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus,* les dieux champêtres du prologue de *Cadmus et Hermione,* les suivants de Pluton de l'acte IV d'*Alceste,* les Aegipans et les Ménades du prologue de *Bellérophon,* le peuple de Sicile de l'acte III de *Proserpine,* et une incroyable quantité d'autres groupes pittoresques ne bénéficient que de pièces instrumentales et vocales assez peu personnalisées.
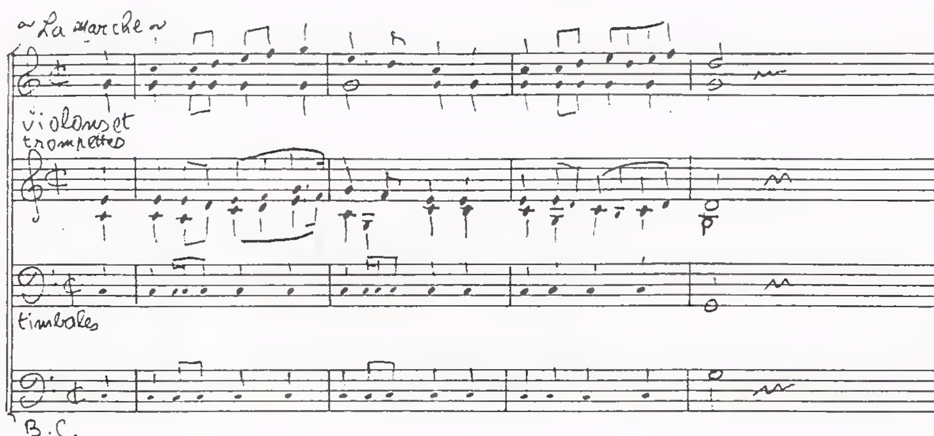
Le contexte grave et souvent dramatique d'une scène de sacrifice réclame une musique appropriée : c'est dans *Amadis* que Lully parvient à certaines scènes d'une intensité rarement égalée. Cet opéra sombre, puissant, marqué par de nombreuses scènes de magie, se déroulant dans des forêts profondes, gagnerait à connaître une exécution vraiment digne de sa qualité. Encore plus violentes sont les scènes de furies. Nous en traiterons plus loin, à l'étude de l'écriture orchestrale. Ici, c'est surtout leur caractère emporté qui retient l'attention, comme en témoigne cet extrait du même opéra *Amadis* :

Ex. mus. 11. *Amadis,* II, 6. (Paris, Ballard, 1684)



Victoire guerrière, scènes de glorification et autres divertissements militaires sont prétexte, au contraire, à une musique énergique, mais gaie et directe. Une nouvelle fois, leurs aspect instrumental sera évoqué par la suite de cette petite étude : plus encore que pour les furies, le genre est excessivement codifié. Accords parfaits arpégés, mouvements conjoints spécifiques et roulements de timbales caractérisent les pièces instrumentales :

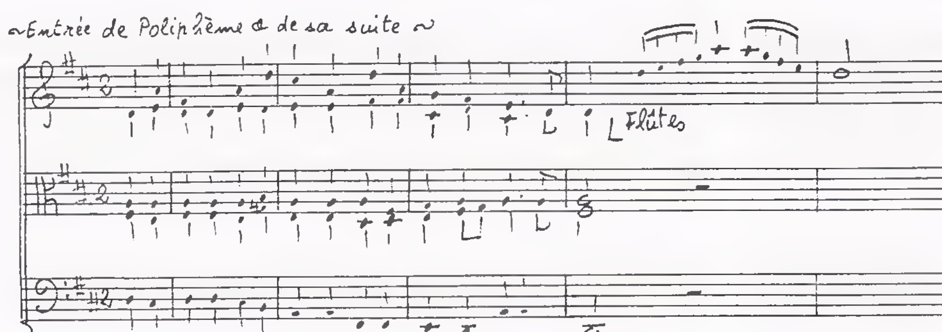
Ex. mus. 12. *Thésée,* I, 8. (Paris, Ballard, 1688)



alors que les chœurs où interviennent ces situations sont entrecoupés d'effets analogues.

Les occasions de pittoresque, de fantastique et d'exotisme ne sont bien sûr pas négligées. Une nouvelle fois, le ballet de cour a servi de terrain pour éprouver ces situations diverses. Même si la musique qui les accompagne reste parfois anonyme et sans couleur particulière, le compositeur fait souvent preuve d'une certaine recherche, avec des effets bizarres telle cette répétition des syllabes, à la manière d'un bégaiement, dans le fameux chœur *"des Trembleurs" d'Isis,* évoquant le grelottement des *"peuples des climats glacés"*. Souvent, l'exotisme est terriblement fantaisiste : dans *Cadmus et Hermione,* des *"Afriquains"* dansent et jouent de la guitare (I, 4), alors que les mêmes *"Afriquains"* puis des *"Amériquains"*, dans le *Temple de la Paix,* se livrent à des danses relativement banales, simples *Entrées*, ou même *Chaconnes,* le texte et les costumes ayant permis le dépaysement nécessaire. Dans le même ballet, seule une *Canarie,* danse ancienne et à vague prétention "ethnique" avait apporté la touche musicale voulue : malheureusement, c'était à des Basques et non à de lointains sauvages de la danser. Mersenne disait-il, en 1636, que les Bas-Bretons dansaient le *Passepied* ? Lully leur fera danser, dans l'entrée suivante, une danse de ce nom : le seul problème est qu'il confond le *Passepied* de cour, à 3/8, avec le *Passepied* de Bretagne, à quatre temps... Ce pittoresque de pacotille, illustré au moins depuis la *Turquerie* du *Bourgeois Gentilhomme,* et que les auteurs de ballet de cour employaient constamment, fait sourire : c'est dans ce but que Baptiste l'utilise, et les entrées de troupes fantastiques assurent encore mieux la bizarrerie cocasse, ou simplement surprenante. Les dieux, escortés de leur suite, laissent souvent à celle-ci l'occasion de se montrer, un groupe d'instruments pouvant parfois les symboliser. La sorte de "photo de famille" que Thomas Corneille suggère à Lully dans *Psyché* représente à merveille ces troupes de courtisans figés dans leur rôle, sortes de mannequins immuables, automates réutilisables d'un opéra à l'autre : l'Olympe se découvre, alors que *"l'Amour descend, et va s'asseoir aux pieds de Jupiter, Vénus et Psyché étant enlevés par un nuage"*. C'est alors qu'apparaissent Apollon, entouré des Muses et des Arts ; Bacchus, assisté de Silène et sa suite ; Momus, dieu de la raillerie, escorté de Polichinelles et de Matassins (danseurs humoristiques) ; enfin Mars et ses guerriers, environné de timbales, tambours et trompettes (V, 4). Dans *Acis et Galatée,* Lully va même jusqu'à relever un défi d'une manière à la fois désopilante et magistrale : voulant prouver que les sifflets de chaudronniers (petite flûte de Pan utilisée par la corporation lors de ses passages dans les rues de Paris) sont susceptibles de figurer dans l'une de ses compositions, il en emploie un pour agrémenter une entrée de Cyclopes... Les géants lourdauds s'avancent sur une musique compacte et homophonique, puis le petit instrument apparaît à découvert, sorte d'éclat de rire malicieux, étincelle incongrue et irrespectueuse. Nous sommes à mi-chemin entre Papageno et les personnages de dessin animé.

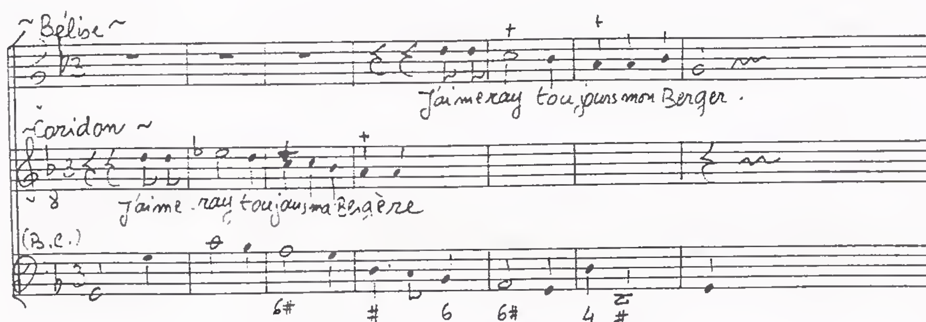
Ex. mus. 13. *Acis et Galatée,* II, 6 (Paris, Ballard, 1686)



Les bergers, enfin, ont presque toujours leur entrée obligée. Les prologues leur sont propices : ceux-ci chantent souvent le retour à la paix, symbolisée par la vie calme et champêtre. Enrubannés à souhait, ils évoluent au son des chalumeaux, personnalisant la douceur et la naïveté : combien de fois l'archétype ne sera-t-il pas repris ? Le Florentin et ses librettistes, d'ailleurs, ne font que réutiliser un thème repris à Virgile et Ovide par les auteurs de la Renaissance, puis par les innombrables émules d'Honoré d'Urfé avec son *Astrée.* Alors que les intrusions forcées du ballet de *Georges Dandin,* et des prologues de *Cadmus et Hermione, Thésée, Alceste* et *Bellérophon* permettent de manière artificielle la présence de divertissements mettant en scène ces personnages rustiques, ils prennent pleinement part à l'action dans *Isis* (III, 5) et plus encore dans *Roland* (IV, 2), puisqu'ils apprennent malgré eux au héros,

au milieu d'une fête pastorale, que sa bien-aimée l'a trahi. L'ensemble de la scène favorise les musiques fraîches, spontanées, tendres et élégiaques, qui sont alors de rigueur :

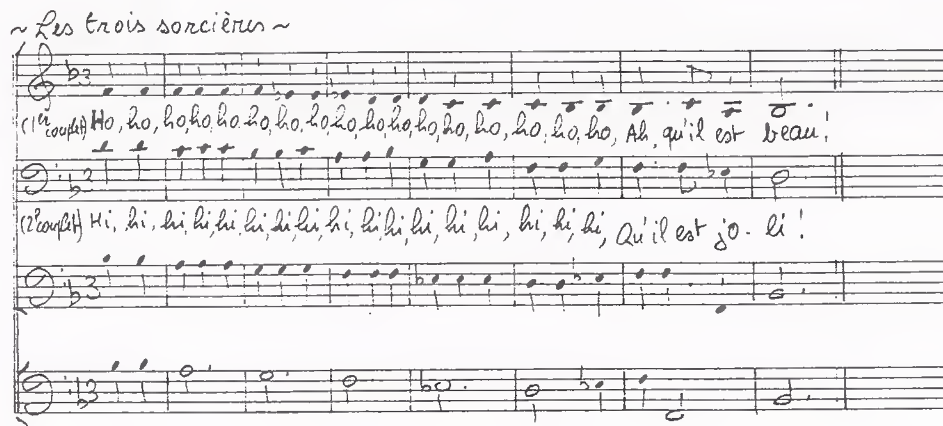
ex. mus. 14. *Roland,* IV, 3. (Paris, Ballard, 1685)



— La joie de vivre

Ce dernier aspect du pittoresque chez Lully met en évidence deux traits de sa personnalité musicale : l'humour et le bonheur. Blainville les qualifiait de *"sujets riants"*. C'est probablement sous cet aspect qu'il nous est le moins connu : les anecdotes sont pourtant nombreuses lorsqu'il s'agit de conter ses pitreries. N'était-il pas allé jusqu'à s'installer nu sur un piédestal vide, couvert d'un seul voile pudique, alors que telle marquise un peu myope avait déploré la veille l'absence de statue à ce même endroit ? Ne suscitait-il pas l'hilarité de Louis XIV, lorsque Molière l'employait comme acteur et danseur dans ses intermèdes musicaux de comédies ? Baptiste a toujours été un épicurien : s'il trouvait un tel intérêt à l'argent et à la richesse, ce n'était pas pour tenir un rôle d'Harpagon. Ses aventures galantes sont connues, tout autant que son goût de la bonne chère : ce n'est qu'à l'approche imminente de la mort qu'il se couvre d'une robe de bure, la corde au cou, et qu'il fait amende honorable, agenouillé sur un lit de cendres : *"... il était mort dans les sentiments d'une sincère pénitence, merveilleuse grâce de Dieu après l'étrange vie qu'il avait menée"* (Marquis de Sourches) (7). Amoureux éperdu de la vie, il sait mieux que tout autre la chanter. Dans cette scène grotesque des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus,* Forestan est la risée des lutins, magiciens, démons et sorcières : alors que l'argument littéraire aurait pu suffire pour déclencher les rires, Baptiste ajoute musicalement un élément cocasse : les gloussements des trois mégères, en fait trois rôles travestis, dont les rires vont même jusqu'à rimer avec le texte.

Ex. mus. 15. *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus,* II,2. (Paris, Ballard, 1717)



La codification progressive de la tragédie lyrique empêchera Lully de se livrer autant, par la suite, à ces plaisanteries d'un prosaïsme parfois excessif. La fraîcheur des scènes pastorales restera toujours, pour le Florentin un refuge

pour exprimer son hédonisme profond. La critique lui a souvent reproché un formalisme trop grand dans les danses. Voici pourtant, pour conclure la première partie de ce portrait, une *gavotte* qui m'a profondément ému par la spontanéité, la gaieté et la jeunesse de son inspiration. Proserpine et les nymphes de sa suite énoncent pourtant des paroles fort conventionnelles :

"Les beaux jours et la Paix sont revenus ensemble..." alors qu'elles évoquent les bienfaits de leur immortalité. L'alternance de la voix soliste de la déesse et du chœur féminin, soutenus par la seule basse, le rythme allègre de la danse et la tournure simple de la mélodie contribuent à créer le charme.

Ex. mus. 16. *Proserpine,* II, 8. (Paris, Ballard, 1707)

"Tableau fidèle de la nature", disait Blainville. Ces brèves citations, qui ne sauraient donner que d'imparfaits aperçus de l'art de Lully, ont pu montrer que cette "nature", si elle est reproduite "fidèlement", ne peut être que la sienne propre : le Florentin dicte pour les décennies à venir une conception nouvelle de la musique. Les sentiments, les caractères, les situations théâtrales, sont exposés au travers d'une seule personnalité : si elle emprunte au langage déjà existant, elle le magnifie et parvient à lui donner un souffle original, durable, et somme toute génial.

(A suivre)

NOTES

(1) Berlioz (Hector), *L'Alceste d'Euripide* (1861), in *A travers Chants,* Paris, M. Lévy, 1872.
(2) Rousseau (Jean-Jacques), *Lettre sur la Musique Française* (1753), in *Œuvres Complètes,* Paris, Gallimard, coll. *La Pléiade,* 1959.
(3) Gluck (Christoph Willibald), *Lettre de M. le chevalier Gluck...,* Paris, Mercure de France, 1773, réed. en fac-similé, in *Querelle des Gluckistes et des Piccinistes,* Genève, Minkoff reprint, 1984.
(4) Blainville (Charles Henri), *L'esprit de l'Art Musical...,* Genève, 1754, réed. en fac-similé, Genève, Minkoff reprint, 1974.
(5) Sévigné (Marie de Rabutin-Chantal, marquise de), lettre du 08.01.1674 à Mme de Grignan, in *Correspondance,* Paris, Gallimard, coll. *La Pléiade,* 1974.
(6) Lecerf de la Vieville (Jean-Laurent), *Comparaison de la musique italienne et de la musique française,* Bruxelles, 1706, réed. fac-similé, Genève, Minkoff reprint, 1972.
(7) Sourches (Louis-François du Bouchet, marquis de), *Mémoires,* texte du 15.03.1687, in Dufourcq (Norbert), *La musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et Luynes, 1681-1758,* Paris, A&J. Picard, 1970.

VILLA-LOBOS, le gosse

Maria de Lourdes SEKEFF
Livre-docente,
professeur à l'Université de l'état de Sâo Paulo

(Trad. de Roger J.V. COTTE)

*"J'ai une grande foi en l'enfance.
Je suis certain qu'on peut tout
espérer d'elle."*

Villa-Lobos (1)

*"Au temps de Noël.
Nini était une petite fille pauvre, qui ne recevait jamais de jouets, pas même pour Noël.
Elle avait les yeux écarquillés à voir les jolis cadeaux que le Père Noël apportait à ses camarades riches, et le cœur bien lourd de pardonner cette injustice, car c'était une bonne petite.
Un beau jour, la veille de Noël, Nini, si abandonnée par le sort, rêva que quelqu'un lui avait apporté une superbe boite de cristal coloré..."*

Ainsi commence l'argument de Villa-Lobos pour ses *Cançoes de Cordialidade*.

Donc, en cette année où se commémore le vingtième anniversaire de la mort de cet artiste et dans l'atmosphère de Noël, s'impose le souvenir d'un Villa-Lobos mal connu : le Villa des textes musicaux et des pages littéraires au parfum de Père Noël et de nouvel an. Le Villa des chants de souhaits de bonnes fêtes, de joyeux noël, de bonne nouvelle année...

"Joyeux Noël, c'est ce que nous souhaitons à tous qui sont de bonne volonté. Joyeux Noël pour le riche et pour le pauvre, Noël de fois, Noël de paix et de bonté."

C'est ainsi qu'en une chanson à deux voix, il nous envoie son message d'amour et de paix. Pourquoi ? Parce que Villa-Lobos n'est pas seulement l'effroi de nos forêts ou les danses de nos démons familiers. Villa-Lobos n'est pas seulement le tapage des collines de Rio de Janeiro, la forêt vierge brésilienne avec ses oiseaux et ses petits cours d'eau, les étendues peuplées de légendes de gardiens de vaches, chanteurs, joueurs de guitare, ou les danses de brousse, comme on dit. Villa n'est pas seulement notre folklore, nos rythmes, notre syncope, notre phrasé, nos inflexions mélodiques, notre polyrythmie ou notre chromatisme.

Villa, notre "gosse", notre saci (2), loup garou, uirapuru (3) caapora (4) et matintaperera (5) (dans ses Poèmes symphoniques et ballades amazoniennes, Uitapuru) ; Villa, notre Brésil géant (Symphonie N° 10 "Sumé Patrium", Rude poema, Noneto, Quatuors, choros, ciclo brasileiro, Bachianas) ; notre brasil des contes pour enfants (Cirandas, Papagaio do Moleque, Currupio), et aussi le Brésil idéal et naïf, enfant et jouet, sucreries et tendresses de Papa-Noël.



SACI, le gnome unijambiste.



*CURUPIRA (CAAPORA)
et son sanglier (porco do mato).*

(1) *Présence de Villa-Lobos* - 1974, vol. 9, p. 50.

(2) Sorte de gnome unijambiste, tantôt aimable, tantôt maléfique, suivant les croyances populaires brésiliennes (cf. illustration).

(3) Oiseau chanteur extrêmement mélodieux, qui ne se fait entendre que quelques jours par an. Tous les autres oiseaux se taisent pour respecter son chant.

(4) Petit garçon malin, apte à comprendre le surnaturel. Parfois confondu avec Curupira (cf. illustration), petit indien accompagné d'un sanglier et dont les pieds sont dirigés en arrière.

(5) Autre aspect du Saci.

Insolite, il apparait dans sa "cançâo do Parachoque" (en brésilien familier, "chanson du sein maternel"), "cançâo do Marceneiro" (Chanson du menuisier), "Cançâo do Lavrador" (du laboureur), Concerto pour harmonica et orchestre, Concerto pour sept violoncelles et orchestre. Enfant, il se découvre dans ses "Cirandas" (chansons à danser) : *Terezinha de Jesus, O cravo brigou com a rosa* (l'œillet l'a disputé à la rose), *Passa, passa, paviâo* (File, file, épervier), *Xô xô, passarinho* (Chut ! petit oiseau), *"A canoa virou"* (la barque s'est retournée). Enfant, il est encore avec de petits textes comme *As três Marias* (les trois Maries), poème pour trois petites pièces enfantines pour piano :

Il était une fois trois petites filles,
Les trois Maries du village,
Qui jouaient à sauter,
dans les campagnes du Brésil.

Et pour que cette trinité
serve pour toujours de symbole
de la communion des Humains,
Le Destin les a arrêtées
dans l'infini des cieux,
pour illuminer le chemin
des enfants du Brésil !

Enfant, Villa l'est encore dans ses chansons de vœux, de joyeux noël, de bonne nouvelle année.

Comment ne pas se ressouvenir du "gosse" de ces chants naïfs, dans lesquelles les cellules mélodiques, les accentuations rythmiques et les ressources de l'écriture expriment les croyances d'un peuple, accomplissant ainsi son authentique destin qui n'est pas seulement de créer ou d'évoquer une certaine atmosphère, mais aussi de "toucher" notre sensibilité ou nos idéalisations ?

Comment ne pas se ressouvenir de "...cet homme sympathique, parfois irritant, modeste, parfois intolérable, cultivé, d'aspect parfois un peu fou..." comme le disait Buck Canel, si dans cette littérature simple et sans prétention il nous offre un monde sonore idéalisé dans sa conception et son élaboration esthétique, dans sa thématique et son agencement formel ?

Et il convient de noter que même ainsi, à côté de cette atmosphère d'idéalisation, nous découvrons un aspect éducatif sous-jacent et inconscient.

Autrement dit, c'est le profil psychologique de Villa-Lobos : celui du musicien et du pédagogue, stimulant par le moyen de son art (qu'il s'agisse de ses colossaux poèmes symphoniques, ou de la simplicité de ses "Cirandas" ou encore dans la modestie de ses "Cançoês de Cordialidade") la spiritualisation, la sensibilisation, l'éducation et la musicalisation du Brésilien. C'est ainsi que toute son œuvre se veut éducative, de la plus complexe à la plus simple. Un jour, quand se fera une étude plus élaborée de sa participation dans l'éducation de la Nation, que ce fût par ses œuvres considérés en elles-mêmes, ou par l'implantation du chant choral dans les écoles, ou tout simplement par la générosité artistique et la beauté de sa littérature la plus élémentaire, ces petites chansons, expression de nos qualités natives, ne pourront pas être oubliées.

Sans les outrances, sans les impétuosités sauvages ou les transports passionnés de ses autres productions, sans même rien de compliqué ou de très élaboré, s'emparant de la création d'une ambiance suggestive et fortement évocatrice, par le moyen de lignes simples, de procédés rythmiques, dynamiques, agogiques, avec des syncopes qui se diluent, Villa ne semble alors que s'amuser à faire de la musique. Et s'il a l'air de "jouer", comment expliquer notre enthousiasme ? Patriotisme ? Non, si nous pensons seulement à notre Tuhu (6), artiste de couleur vert-jaune, assimilant psychologiquement nos propres matériaux, puis, se surpassant lui-même, parvenant — même avec un langage des plus simples — à un niveau d'expression où n'existent plus de frontières.

Patriotisme ? Non, reconnaissance. Reconnaissance de la valeur donneur de sérénades Villa-Lobos, fondant son œuvre sur notre musique de variétés (7) — expression psychologique du peuple — et sur notre musique folklorique — expression biologique du peuple (8), reconnaissance au charlatan Villa, composant par "nécessité physiologique" comme il le disait toujours, et atteignant au niveau de l'expression universelle.

Reconnaissance de la grandeur de sa littérature et de la naïveté de ces petites chansons qui éveillent l'enfant toujours vivant en chacun de nous, nous émouvant dans la pureté et l'innocence...

Tous se souviennent du maître des "Cirandas". Tous se rappellent le pionnier du chant choral dans les écoles, le Villa engagé dans les problèmes de l'éducation civico-musicale des enfants, le Villa pédagogue, réunissant des ouvriers, des artistes, des professeurs, des étudiants, des soldats, leur prodiguant ses extraordinaires possibilités de "socialisateur" de la musique. Tous se souviennent, ici des années passées, quant, avec d'énormes répercussions internationales, il parvint à réunir quarante mille voix sur le stade Vasco de Gama, à Rio de Janeiro (1941), donnant à la musique, dans les commémorations patriotiques une importance

(6) Surnom familier de Villa-Lobos. Vert et jaune sont les couleurs nationales du Brésil.

(7) Ce terme exprime parfaitement l'expression brésilienne "mùsica popular" qui ne désigne en aucune façon le folklore.

(8) *Presença de Villa-Lobos,* 1966, p. 102.

jusqu'alors inconnue au Brésil. Tout le monde connait le S.E.M.A. (Service de l'Education musicale et artistique) ; tous se souviennent de la puissance créatrice du maître, de son énergie civique au service de la communauté, de la patrie, dans son irrésistible élan de civisme, de beauté et d'amour de la musique.

Mais ce que tous devons remémorer, c'est son "sens" de l'enfance, sens qui surpasse toute ces activités. C'est qu'après avoir découvert la Nature (Erosion - Légende américaine N° 1, Origine du fleuve Amazone, Aube dans la forêt tropicale), il se tourne vers l'enfance. Et c'est pour découvrir l'enfant qui survit dans l'adulte. De là sa littérature pleine d'enfants qui jouent, rient, pleurent, sautent ; de poupées de porcelaine, de carton-pâte, de terre cuite, de caoutchouc, de bois, de chiffon... De là sa suite "Francette et Pià" (dédiée aux petits élèves de Marguerite Long), poème contant la rencontre en France du petit brésilien — Pià — (9), fils d'indiens, avec la petite française, Francette :

"Pià est allé en France.
Pià a vu Francette.
Pià a parlé à Francette.
Pià et Francette ont joué ensemble.
Francette est fâchée.
Pià est parti pour la guerre.
Francette est triste.
Pià est revenu de la guerre.
Francette est contente.
Francette et Pià vont jouer ensemble pour toujours."

Cette fascination pour l'enfance donne une saveur tout à fait particulière à une grande partie de son œuvre (Prole do Bebê, Cirandas, Carnaval des enfants, Suites enfantines), où les Cançôes de Cordialidade ont aussi leur place assignée. Non que celles-ci soient écrites à l'intention des enfants. Elles sont beaucoup plus. Elles s'adressent à l'enfant toujours présent dans l'inconscient collectif de l'humanité toute entière.

Et pourquoi ? Parce que Villa était demeuré un enfant. Un enfant effronté et souvent mal élevé. Et parce que cet enfant effronté et mal élevé a toujours aimé tous les enfants du monde. De là, également ses chansons de Noël, de bons vœux et de bonne nouvelle année furent essentiellement *Un acte d'amour et de générosité éducative*.

(9) *Pià*, ici un nom, est aussi un terme générique désignant le gosse brésilien.

Première publication en portugais dans *Présence de Villa-Lobos*, MEC/SEAC/Musée Villa-Lobos, Rio de J., 1980, Vol. II.

A propos du 4e quatuor de BARTOK

(additif à l'analyse de S. Bérard, voir n° 341)

Monsieur A. Autexier ayant eu l'extrême amabilité de nous faire remarquer certaines lacunes dans notre article du mois d'octobre dernier, nous nous faisons un devoir de les combler au plus vite. Nous reproduisons certaines des informations qu'il souhaite voir ici figurer, en les introduisant entre guillemets.

Et tout d'abord manquait une **bibliographie** pourtant abondante, pour ce qui est, précisément de ce 4e quatuor.

"Le premier texte à citer est l'analyse du quatuor par Bartók lui-même. Elle se trouve en tête de toutes les éditions depuis 1930, sans signature d'auteur, et se limite à des considérations formelles. Il convient de savoir que le premier paragraphe, cependant, n'est pas de Bartók. On y lit même deux affirmations qu'il n'auraient jamais pu faire : la date de sa mort et le fait que l'œuvre, en réalité, n'a pas été composée ***pour*** *le Quatuor Pro-Arte, car elle ne lui a été dédiée que le 14 octobre 1929, soit plus d'un an après son achèvement".*

Citons aussi : *"Le livre fondamental de János Kárpáti,* ***The String Quartets of Béla Bartók,*** *Budapest Corvina 1975. Cet auteur fournit en plus une bibliographie très développée, à laquelle je n'ajouterai que trois titres fondamentaux :*
— Frank Spinosa, ***Beethoven and Bartók : A Comparative Study of Motivic Technique in the Late Beethoven Quartets and the Six String Quartets of Béla Bartók,*** *thèse de l'université d'Illinois, 1969.*
— Elliott Antokoletz, ***Principles of Pitch Organization in Bartók's Fourth String Quartet,*** *thèse de l'université de la ville de New York, 1975, résumée sous le même titre dans la revue* ***In Theory Only*** *3/6 (sept. 1977).*
— On peut éventuellement se dispenser de remplacer la lecture de cette thèse par celle du dernier livre du même auteur, ***The Music of Béla Bartók : A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music.*** *Berkeley/Los Angeles, Univ. of California Press 1984. Il y reprend l'essentiel de sa thèse er replace le tout dans le contexte de l'ensemble de la production bartókienne, avec en prime la publication de nombreux facsimilés des esquisses du quatuor".*

Il nous faut aussi préciser qu'isoler le premier mouvement est tout à fait artificiel. Les 5 mouvements de ce quatuor forment un tout indissociable à la structure symétrique très élaborée. Le 5e mouvement fait ainsi pendant au 1er, il en retrouve le même matériau mais encore renouvelé. (Le 4e mouvement fait pendant au 2d, le 3e mouvement étant l'axe fondamental autour duquel tout s'agence.

DES CHANSONS POUR LE COLLEGE (4e-3e)

Répertoire de chants à une voix, classés par auteur et par niveau avec exploitation pédagogique

réalisé par **Monique JEANNEAU**
Professeur d'Education Musicale à Caen
et Professeur-relais au CRDP

TITRES	AUTEURS	EDITIONS	EXPLOITATION PEDAGOGIQUE
Aimer à perdre la raison	**J. FERRAT** »	**Meridian** 5, rue Lincoln (8e)	Thème : l'amour
Que serais-je sans toi	»	» »	» »
Nuit et brouillard	»	**Alleluia** 10, rue Saint-Florentin (1er)	Thème : chanson engagée
Potemkine	»	» »	» »
Les Nomades	»	» »	» »
La montagne	»	» »	Thème : poétique et réaliste
C'est beau la vie	»	» »	
L'Auvergnat	**G. BRASSENS**		Thème : la solidarité
Les copains d'abord	»		» l'amitié
Pensée des morts	»		le romantisme au 20e siècle
Pauvre Martin	»		Ternaire
La mauvaise réputation	»		Ternaire - Binaire le non-conformisme
La cane de Jeanne	»		
La colombe	**J. BREL**		Contre la guerre
La tendresse	»		
Ne me quitte pas	»		
Les vieux	»		
Le moribond	»		
La vérité	**G. BEART**		Chanson réaliste sur le monde d'aujourd'hui
Rotatives	»		Autour du thème de l'information. Humoristique
Le grand chambardement	»		Les dangers atomiques. Humoristique
La Java des bombes atomiques	**B. VIAN**	**Chapell** 25, rue d'Hauteville (10e)	» »
Le déserteur	»	» »	La non violence
La complainte du progrès	»	» »	La société de consommation. Humoristique
Mon frère	**M. LEFORESTIER**		Thème : l'amitié, l'amour
Comme un arbre	»		
San Francisco	»		
Dialogue	»		
L'éducation sentimentale	»		
La petite fugue	»	Ed. A cœur joie	Intérêt à 2 voix égales (entrées en canon)

TITRES	AUTEURS	EDITIONS	EXPLOITATION PEDAGOGIQUE
Le jazz et la java	**C. NOUGARO**	**Ed. Bagatelle** 10, rue Washington, Paris 8e	Thème : danses/maj. min. Le jazz, le racisme
Amstrong	»		
Bleu blanc blues	»	Ed. du Chiffre neuf 14, rue André del Sarte Paris 18e	valse jazz
L'aigle noir	**BARBARA**	Ed. **Chapell** 25, rue d'Hauteville	Thème : l'amour
Au bois de Saint-Amand	»	» »	» » /modulation
Une petite cantate	»	» »	» »
Le mal de vivre	»	» »	Thème : le romantisme au 20e siècle
Christine	**F. MEY**	MK. 44, rue Etienne Marcel Paris 2e	Thème : l'amour » »
L'éducation sentimentale	»	» »	» »
Annabelle	»	» »	Thème : humoristique et critique idéologique
J'aimerais bien être mon chien	»	» »	» »
Qu'as-tu appris à l'école	**G. ALLWRIGHT**		
Jusqu'à la ceinture	»		• critique/l'armée
Qui a tué Davy Moore	»		• le monde de la boxe
Petites boîtes	»		• critique/la société
Lilly	**P. PERRET**	**La boîte à chansons** 01220 Divonne les Bains	Thème : racisme
Avec le temps	**L. FERRÉ**	**Meridian** 5, rue Lincoln, Paris 8e	• poétique-nostalgique
Pauvre Rutebœuf	»	» »	• texte de Rutebœuf
Le facteur	**G. MOUSTAKI**	**Paille musique** 5, rue Clément Marot, Paris 8e	• thèmes éternels le romantisme
Ma liberté	»	» »	» »
Ma solitude	»	» »	» »
Le mur de la prison d'en face	**Y. DUTEIL**	**Ed. L'Ecritoire**	Thème : l'amour
Je voudrais faire cette chanson	»	» »	» »
Juke-box	**B. LAVILLIERS**	**Chapell** 25, rue d'Hauteville	Thème : le monde d'aujourd'hui
Betty	»	» »	Thème : l'univers carcéral
Ecoute	»	» »	trav. : mélodie + accompt.
N'appartiens jamais	»	» »	(contre-temps)
Sax'ophone	»	» »	Thème : à la mémoire d'un saxophoniste
Partir	**J. CLERC**	**Musicom** 25, rue d'Hauteville, Paris 10e	Thème : l'évasion
Mélissa	»	» »	Thème : l'exotisme accpt instr
Lily voulait aller danser	»	» »	Thème : (syncopes)
Michelle	**BEATLES**		Thème : l'amour
Yesterday	»		» »
Imagine	»		Thème : refus du monde d'auj.
Help	**J. LENNON**		Thème : désir du bonheur
Let it be	»		» »
The boxer	**SIMON GARFUNKEL**	**Charing cross music, New York**	Thème : expl. do maj.
The sound of silence	»	» »	Thème : critique de la société
Scarborough Fair	»	» »	Thème : expl. min./3 temps
Feelin' Groovy	»	» »	Thème : joie de vivre
Cecilia	»	» »	Thème : sentimental

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Lectures chantées extraites du répertoire religieux des 16ᵉ, 17ᵉ et 18ᵉ siècle. Volume 3. **Robert Soubeyran Ed. Choudens.**

Bien que je regrette toujours l'absence totale des textes, le choix que propose Robert Soubeyran d'œuvres écrites pour le chant me semble dans ce troisième volume plus intéressant que dans les deux premiers. Voici donc 44 textes tirés pour la plus grande part des œuvres maîtresses de Haëndel et de Haydn. Livre du maître avec accompagnement et livre de l'élève avec chant seul.

Cahiers d'Analyse et de Formation Musicale IV - Henri Dutilleux *"Tout un monde lointain"* par **Pierre Grouvel.** Ed. **Alphonse Leduc.**

Ces cahiers, qui sont avant tout pratiques, s'adressent à la fois aux professeurs et aux élèves. Ils comportent tous les éléments nécessaires à la Formation Musicale : analyse, écoute, lecture, rythme et bien sûr exploitation chantée de l'œuvre étudiée. Ils sont à utiliser en corrélation avec la partition d'orchestre (poche) et un enregistrement.

Bien sûr, l'œuvre de Dutilleux suppose des élèves ayant déjà un très bon niveau, mais rappelons que des trois numéros précédents, deux sont abordables avec des élèves plus jeunes : l'Arlésienne de Bizet par Michèle Gonzalès (E.M. Décembre 85) et le Prélude à l'Après-midi d'un Faune de Debussy par Henriette Canac (E.M. Sept./Oct. 86).

The Harmonization of the Chorale. Steven porter, Excelsior Music Publishing Co New York.

Pour les anglicistes, voici une très copieuse et pratique introduction à l'harmonisation du choral. L'auteur remarque à juste titre que travailler sur le choral met en jeu à la fois les techniques de l'harmonie et du contrepoint, ainsi que la pratique des modes anciens.

Il s'agit d'une méthode essentiellement faite d'exemples et d'exercices. Elle se termine bien sûr par l'harmonisation de chorals et leur confrontation aux réalisations de Jean Sébastien Bach. Un ouvrage précieux. Mais à quand une traduction française ?

Musicollège. "L'activité musicale réelle". Classe de Troisième. **Jean-Pierre Blaise - Yves Audard - Annie Cassin.** Ed. **Van de Velde.**

Un ouvrage remarquable pour lequel je me garderai bien de telle ou telle critique de détail quand on sait dans quelles conditions souvent ubuesques travaillent les professeurs de collège. Au contraire, il faut louer le choix éclectique des textes musicaux et des chansons, les mises en œuvre astucieuses, le souci de ne négliger ni les exercices d'écoute ni l'improvisation, enfin la mise en perspective d'œuvres classiques rendant possible leur accès à partir des chansons ou des genres contemporains. Un travail qui devrait rendre de signalés services même s'il demande au professeur une mise en œuvre exigeante et inventive.

Chansons Traditionnelles des Provinces de France ordonnée selon une progression solfègique. **J. Barathon** et **R. Lemêtre.** Ed. **Durand.**

Cent douze chansons en quatre livres publiés sous l'égide du Centre d'Etudes Polyphoniques et Chorales de Paris pour l'apprentissage de la musique à partir des chansons populaires. Un outil pédagogique très intéressant tant par la variété que par la méthode de classement.

Version Jazz. *Thèmes de Jazz à chanter et à jouer* (avec accompagnement orchestral sur cassette) Très facile. Volume 1 **Daniel François Ed. Leduc.**

Voici donc le premier volume de cette "version jazz" que nous présentions dans le N° précédent de la revue. Comme paraît-il beaucoup de collègues, j'en ai fait l'essai dans mes classes de Formation Musicale et le résultat est à la hauteur des espérances tant par le succès rencontré auprès des élèves que... par les efforts qu'ils sont obligés de faire et les progrès qui se dessinent en lecture rapide et en déchiffrage.

De plus, il faut "tenir" avec la cassette : plus de possibilité de retour en arrière ou d'hésitation. Il faut tenir le tempo, et c'est salutaire. Un grand bravo à Daniel François par cet excellent travail qui complète utilement le travail traditionnel et permet de dynamiser même les classes les plus atones. Ajoutons que ce premier volume et sa cassette proposent directement dans l'ordre la progression pédagogique et solfégique préconisée par l'auteur.

PIANO

Fantaisie en ré mineur pour piano K. 397 de **Mozart,** éditée par **Paul Badura Skoda.** Ed. **Leduc.**

Si l'on pense qu'il est important, pour bien interpréter une œuvre, d'en connaître la genèse et de toucher d'aussi près que possible le texte originel, on sera reconnaissant à P. Badura Skoda de nous donner cette édition critique précédée d'une introduction fort intéressante. Un graphisme bicolore et un système de signes permettent, sans aloudir la lecture de l'œuvre, de distinguer ce qui est l'édition primitive et ce qui est commentaire.

Le petit monde de la forêt. 7 pièces caractéristiques très faciles sur les cinq doigts. **Jean Hody.** Ed. **Delrieu.**

Un inventaire souriant des insectes de la forêt dans un langage très classique.

Du même auteur, les éditions **Choudens** nous proposent **Le joyeux petit pingouin,** pièce très facile mais pleine de vie, et **La maison enchantée,** pièces très faciles sur les cinq doigts à quatre mains, petit album sans prétention pour initier deux jeunes pianistes à la musique d'ensemble. Mais pourquoi diable l'éditeur a-t-il imprimé la partie haute sur la feuille de gauche et la partie basse sur celle de droite ?

Chez **Choudens** toujours, signalons **Deux improvisations**

autour d'un rêve, de **Carole Vandomber,** faciles et mélodieuses, et **Variations** de **Philippe Reverdy.** Il s'agit de "variations" au sens où les danseurs entendent ce vocable. Une œuvre variée, agréable, pas facile sans cependant demander une extrême virtuosité. Dix-sept pièces de caractère contrasté dont certaines extraites du ballet "Cendrillon" de Philippe Reverdy.

La mère lézarde danse aux étoiles. La valse du serpent soleil, pour piano ou harpe celtique. **Jean Bizet.** Ed. **Transatlantiques.**

Deux courtes pièces modales très faciles mais non sans charme.

FLUTE A BEC

Trios faciles pour flûtes à bec soprano (ou flûtes ténor). Rose-Marie **Janzen.** Ed. **Leduc.**

Une série de polyphonies simples dont certaines transcriptions d'œuvres anciennes (16ᵉ et 18ᵉ siècle) pas trop difficiles et assez intéressantes. Un recueil précieux pour élargir le répertoire des ensembles de flûte à bec.

HARPE

Les Cahiers de la Harpe. Frédérique **Garnier.** Ed. **Transatlantiques.**

Ces trois cahiers publiés en un seul volume constituent une méthode très complète tant pour la petite que pour la grande harpe. Depuis l'accord et le changement de corde jusqu'aux exercices de virtuosité et à l'improvisation, toute la harpe est prise en compte dans cet ouvrage très détaillé, progressif et systématique. Des photographies illustrent judicieusement le propos de l'auteur.

FLUTE TRAVERSIERE

Les cahiers de la Flûte. 5ᵉ volume. Nicolas **Brochot.** Ed. **Salabert.**

Ce volume présente des pièces pour ensembles de 2, 3 ou 4 flûtes, morceaux originaux ou transcriptions allant de Bach à Poulenc. Une mine à exploiter d'urgence.

Eole. Michel **Decoust.** *Collection Pierre Yves Artaud.* Ed. **Salabert.**

Cette pièce pour quatre flûtistes et dix flûtes fut créée par le quatuor Arcadie en juin 1985. Eole, dieu qui préside au vent, préside également au jeu de ces dix flûtes dont les timbres, les puissances diverses jouent comme le vent et l'eau.

CLARINETTE

Anubis. Nout. Deux pièces pour clarinette contrebasse en si bémol. Gérard **Grisey.** Ed. **Ricordi.**

Une écriture et des techniques résolument contemporaines.

Basso continuo nº 1. Pour clarinette (ou clarinette basse) et bande magnétique pré-enregistrée ou deux clarinettes. Leo **Brouwer.** Ed. **Transatlantiques.**

Une partition bien dans le style de Léo Brouwer utilisant les sons multiphoniques, les séquences permutables etc...

Rencontre. Pièce pour clarinette basse et piano. Georges **Barboteu.** Ed. **Choudens.**

Il est agréable de voir s'élargir le répertoire d'un instrument si attachant. Georges Barboteu nouspropose ici une pièce lyrique d'une durée de huit minutes, ce qui en fait une petite sonate. Le mot convient d'autant mieux qu'il s'agit d'une véritable rencontre entre la clarinette basse et piano et non d'un simple accompagnement.

SAXOPHONES

Gamma 415. Quatuor de saxophones. Gérard **Gastinel.** Ed. **Choudens.**

Pièce en six parties utilisant la technique classique du saxophone.

BASSON

Les éditions **Salabert** nous proposent dans la *collection Alexandre Ouzounoff* deux œuvres : **Sérénade à Stravinski** d'Etienne **Rolin,** pour trois bassons, et **Seul contre tous** de Martial **Solal** pour un seul basson. Martial Solal reste très lyrique ; Etienne Rolin, dans son hommage à Stravinski, cherche à mettre en valeur la multiplicité des timbres au service des gestes mélodiques.

TROMPETTE

Vingt-quatre études mélodiques et techniques pour Trompette, Cornet ou Bugle. P. **Van Netelbosch.** Ed. **Leduc.**

L'auteur, membre de l'orchestre national de Belgique, propose une série d'études dans des styles divers, On peut regretter cependant, bien qu'il s'agisse d'études, l'absence d'accompagnement : un support harmonique aurait ajouté au charme de ces pièces.

CHANT ET PIANO

Cinque Canti (*Wesendonk Lieder*) Richard **Wagner.** *Col. Reprint.* Ed. **Ricordi.**

Les éditions Ricordi nous offrent la réimpression des Wesendonk Lieder dans la traduction qu'en fit Arrigo Boïto en 1868. Il s'agit de la version originale pour chant et piano de 1757-58. Wagner orchestra ces Lieder qui furent publiés chez Schott en 1877.

CHANT CHORAL

Sonetz de Pierre de Ronsard mis en musique à quatre parties par Guillaume **Boni.** Edition critique de Frank **Dobbins.** Ed. **Salabert.**

La publication de ces cinquante-neuf pièces de Guillaume Boni datant des années 1575 est un événement d'importance pour l'accès de tous les amateurs de musique vocale à un répertoire de grand intérêt. Remercions Frank Dobbins de nous donner ce qu' Henri Expert n'avait pas eu le temps de mener à bien.

Guillaume Boni fut maître des enfants à la Cathédrale de Toulouse de 1564 à 1594. Il "fait alterner dans son œuvre homophonie et contrepoint, tout en recourant à la mélodie chromatique et aux dissonances inhabituelles pour varier les sonorités ou pour souligner les symbolismes des mots". Pour plus de détails, il suffit de consulter l'excellente présentation et les notes de Frank Dobbins. N'oublions pas qu'il s'agit d'une édition critique. Saluons en même temps le courage des éditions Salabert qui se proposent dans cette "collection multiforme et plurielle" de publier "les œuvres majeures, inédites ou introuvables, en réalisant la performance d'allier "édition pratique" avec "science musicologique" : le but est pleinement atteint.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Quatuor nº 1 "La vita". Joanna **Bruzdowicz** (1983). Ed. **Choudens.**

Née en 1943, élève de Nadia Boulanger et Olivier Messiaen, Joanna Bruzdowicz dédie son premier quatuor au "Varsovia String Quartet". Les trois mouvements de cette œuvre rappellent trois périodes principales de la vie de Karol Szymanowski, mais évoquent surtout le folklore des montagnes polonaises. Agnès Varda a fait adapter ce quatuor par J. Bruzdowicz pour qu'il devienne la musique de son film "*Sans toit ni loi*" (Lion d'Or 1985).

Nature's breath. Tod **Machover.** For chamber ensemble. Ed. **Ricordi.**

Une intéressante partition pour ensemble à cordes, flûte, hautbois, clarinette, cor, basson, marimba, vibraphone et harpe.

Les éditions **Salabert** nous proposent en réimpression :
— **Pour les Baleines** de Iannis **Xenakis** (1982) pour quintette à cordes.
— **Quatrain II** de Toru **Takemitsu** pour clarinette en si bémol, violon, violoncelle et piano.

Daniel Blackstone

Baccalauréat 1988

Le Fascicule contenant l'analyse des trois œuvres imposées : Haydn, Malher et Ravel, plus une préparation aux exercices d'écoute et au solfège est en vente dans les meilleures librairies musicales ou au Siège de la revue : 23 rue Bénard, 75014 Paris.

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement libellé au nom de "L'Education Musicale".

Prix : 52 F, plus 8 F de port.

La rubrique "Musicroisés" nº 4

de

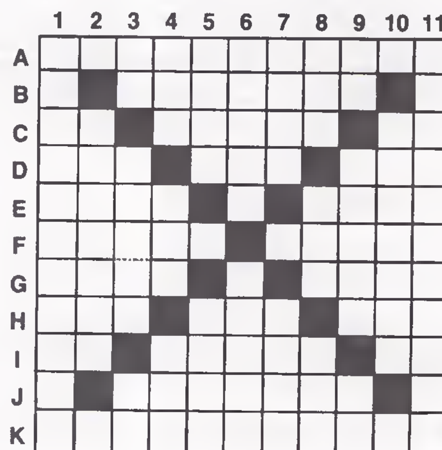
Bernard Leuthereau

Horizontalement :

A. Compositeur parisien du 17e siècle, très apprécié de Molière.
B. Comme le Cantique de Racine.
C. Symbole du Neptunium. Etoiles. Brevet sportif.
D. Ecorce de chêne. Choix. Lettre grecque.
E. Journaliste et sociologue français. Contrat.
F. Registre vocal d'Otello, chez Verdi. Beaucoup.
G. Peu de choses. Se rendit.
H. Personnel. Sommet des Pyrénées. Chevalier.
I. Contre-sujet. Dépense. Morceaux de note.
J. Indications qui facilitent le jeu instrumental.
K. Danses modérées, de rythme iambique à 6/8 ou 12/8, très en vogue au 18e siècle.

Verticalement :

1. Telles Lotte Lehmann, Maria Callas et Kathleen Ferrier.
2. Identiques.
3. Allocations familiales. Heures canoniales, dans la liturgie. Encore.
4. Court. Nenni. Croyance profonde.
5. Coup de golf. Ustensile.
6. Facteurs français de pianos et de harpes. Participe passé indiquant un état de non inertie.
7. Prêtre italien canonisé, fêté le 26 mai. Habitude.
8. Possessif. Serpent. Monnaie.
9. A la mode. Au violon. Symbole de l'étain.
10. Fait garder le mutisme.
11. Illusions sonores qui font croire — par le recours aux harmoniques naturelles — que l'on entend le son fondamental.



Solution des musicroisés nº 3

Horizontalement :

A. DESCRIPTIVE
B. E-DOUBLES-N
C. CV-IDEAL-AR
D. RAS-ERG-ANE
E. ELER-T-GROG
F. SERIE-BANNI
G. CRIS-B-GINS
H. EIN-SUC-MET
I. NE-AIGRE-ER
J. D-EGALISA-E
K. ORNEMENTALE

Verticalement :

1. DECRESCENDO
2. E-VALERIE-R
3. SD-SERIN-EN
4. COI-RIS-AGE
5. RUDE-E-SIAM
6. IBERT-BUGLE
7. PLAG-B-CRIN
8. TEL-GAG-EST
9. IS-ARNIM-AA
10. V-ANONNEE-L
11. ENREGISTREE

bibliographie

• Jacques DI VANNI. **1953-1983 Trente ans de musique soviétique.** 122 pages. Editions Actes Sud (diffusion PUF). 1987. 80 F.

Quel que soit le peu de sympathie que l'on puisse avoir pour un régime ou une idéologie, il n'est pas admissible que l'on mette sous le boisseau la production musicale d'un peuple de quelque deux cent quatre-vingt millions d'individus. Peuple dont on connaît par ailleurs la tradition et les aptitudes musicales... Or, que savons-nous de la jeune musique russe depuis 1953 (date, rappelons-le, de la mort de Staline et de Prokofiev) ? Quasiment rien... (si l'on veut bien excepter les quelques rares exécutions d'œuvres de compositeurs déjà chevronnés, comme Denisov, Schnitke, Chedrine ou Silvestrov). L'auteur de ce petit livre s'est attaché à combler cette lacune.

Jacques Di Vanni dégage les différents courants qui se sont fait jour durant les trois dernières décennies (seul, est résolument écarté "l'académisme impénitent" inspiré du sinistre manifeste de Jdanov). Courants qui dénotent l'influence croissante des recherches occidentales, mais aussi une résurgence certaine — encore qu'elle soit toute relative — des valeurs spiritualistes et religieuses.

Un florilège de citations d'artistes soviétiques compose la deuxième partie, la troisième et dernière partie étant constituée d'un dictionnaire des jeunes compositeurs et des œuvres-phares (soixante entrées). Nous trouvons, en annexe, un Tableau chronologique des événements musicaux en U.R.S.S. et en Occident, ainsi qu'un essai de discographie.

• Alain DUAULT. **Verdi, la musique et le drame.** Format de poche, 192 pages. Collection Découvertes. Editions Gallimard.

Les verdiens ont désormais leur vade-mecum. La partie biographique pour être succincte et ne pas prétendre à révolutionner l'histoire ou la musicologie, est toutefois bien circonstanciée. Quelque cent cinquante magnifiques illustrations sur papier glacé, en couleurs, noir et blanc, ou sépia (assorties de commentaires toujours bien venus) émaillent le texte.

La seconde partie de l'ouvrage est constituée d'un ensemble de témoignages et documents : analyse des livrets des principaux opéras ; relation par l'écrivain Alberto Savinio d'une promenade dans Milan, au cours de laquelle il tente de mettre ses pas dans ceux du compositeur. Une chronologie comparée replace dans son siècle la vie mouvementée du musicien national de l'Italie. L'auteur propose enfin une discographie et une bibliographie qui permettront au non-spécialiste de se familiariser progressivement avec l'art du compositeur de *Falstaff.*

Un très beau petit volume, habilement didactique et tonique. *Viva Verdi !*

• Daniel JURQUET, Jean-Paul BRIGEL. **L'accordéon du XVIIIe au XXe siècle.** Album cartonné, nombreuses illustrations, 100 pages. Editions Hohner, 19 rue des Hallebardes, 67000 Strasbourg. 145 F.

S'il y a pléthore de méthodes d'apprentissage de l'accordéon, existe peu d'ouvrages parlant de l'instrument lui-même. Cette nouvelle publication s'adresse essentiellement à un public d'accordéonistes soucieux de mieux connaître le fonctionnement et l'histoire de leur instrument.

Utilisant le principe de l'anche libre métallique mise en vibration par un soufflet à main à ventilation alternée, l'accordéon n'est apparu sous sa forme moderne qu'en 1829, avec l'*Accordion* du viennois Demian (s'inspirant de l'harmonica) et le *Concertina* du londonien Wheatstone (s'inspirant du Tcheng chinois).

Différents chapitres sont consacrés à la tenue et à la technique de l'accordéon, à la registration,au clavier "main gauche", à l'écriture et à la littérature de l'instrument et de ses orchestres... Un seul regret : Comment, parmi les "personnalités du monde accordéonistique", peut-on ne pas citer le nom du merveilleux musicien que fut Joss Baselli ?

• Jean-Victor HOCQUARD. **La Clémence de Titus & Opéras de jeunesse.** 295 pages, nombreux exemples musicaux. Collection Les grands opéras de Mozart. Editions Aubier-Montaigne. 96 F.

Eminent spécialiste de Mozart, J.-V. Hocquard nous propose cette fois une présentation des *opere serie* du compositeur (à l'exception d'*Idoménée,* déjà présenté dans un précédent volume de la collection) : *Apollo & Hyacinthus* K.38 (1767), *Mitridate* K.87 (1770), *Lucio Silla* K.135 (1772) et, bien entendu, *La Clemenza di Tito* K.621 (1791). A la demande de l'éditeur, ont été adjointes les présentations de deux œuvres de jeunesse, le Singspoiel *Bastien et Bastienne* K.50 (1768) et l'Opéra buffa *La Finta Giardiniera* K.196 (1774).

Allant plus loin que les musicologues Herman Albert et Rémy Stricker (auxquels il rend d'ailleurs fréquemment hommage), notre auteur se fait l'avocat fervent des opéras de jeunesse (la récente reprise de *Lucio Silla* par P. Chéreau avait déjà convaincu nombre de spectateurs). Il dénonce surtout les poncifs qui s'attachent à *La Clémence de Titus.* Pourquoi Mozart aurait-il rechigné à composer un *opera seria* ? Ne fut-il pas, bien au contraire, très heureux de pouvoir utiliser à sa guise un

genre qui n'était certainement pas aussi stéréotypé que l'on veut bien le dire ?

D'un sujet rebattu, Mozart a fait "une belle et grave histoire d'amour" : tout est centré, en effet, sur l'extraordinaire couple Sextus-Vitellia dont les interactions réciproques constituent le ressort de l'action.

Titus enfin, ne représente-t-il pas un souverain selon le cœur de Mozart ? Autorité fondée, non sur la fausse grandeur, mais sur l'exemple des vertus ; horreur de la haine et de la vengeance ; sens de l'amitié, de la fraternité... Personnage à propos duquel on ne peut manquer d'évoquer le Sarastro de *La Flûte*. D'autre part, la résolution des conflits par l'apaisement, par la Lumière n'est-elle pas celle de tous les grands opéras de Mozart ? celle, en particulier, de *Don Giovanni* dont le sublime final fut si longtemps incompris...

Signalons l'intérêt de la parution prochaine d'une refonte de *La pensée de Mozart* du même auteur.

• **The Understanding of Melody and Rhythm.** Numéro spécial de la revue *Perception and Psychophysies* (juin 1987). Adresser les commandes à : Psychonomic Society Publications, 1710 Fortview Road, Austin, Texas 78704. 9 dollars le numéro (+ 1 dollar pour expédition à l'étranger).

Ce numéro spécial (établi sous la responsabilité de W. Jay Dowling de l'Université du Texas, et d'Edward C. Carterette de l'Université de Californie) fait le point des plus récentes acquisitions des chercheurs américains, canadiens, australiens, chinois et japonais, dans le domaine de la compréhension des phénomènes de perception de la musique.

Il s'agit ici des Actes d'un Colloque qui s'est tenu, en mai 1986, sous les auspices de *The American Association for the Advancement of Science* (Actes auxquels ont été adjointes diverses contributions ultérieures). Trois principaux axes de recherche peuvent être dégagés :
— Fluctuations de la perception des hauteurs ;
— Interactions (distorsions) de la mélodie et du rythme ;
— Liens de nouveau corps de recherche avec des contextes culturels plus larges.

Il serait difficile de rendre compte ici des quatorze savants articles qui composent cet ensemble : citons cependant la fort intéressante communication de Sandra E. Trehub de l'Université de Toronto qui étudie la capacité des enfants à percevoir les contours mélodiques, les intervalles, les hauteurs absolues, la structure diatonique et les rythmes — en particulier dans la musique d'Europe occidentale (notons que l'auteur rend hommage en bibliographie aux remarques travaux de notre compatriote Arlette Zenatti).

Rassurons nos lecteurs qui seraient peu familiarisés avec l'anglais : comme toutes les publications techniques, cette revue est — relativement — facile à lire.

Francis Cousté

PETITES ANNONCES

30 F la ligne de 40 signes et espaces pour deux parutions.

• VENDS piano droit laqué noir. Année 83. Bösendorfer. 65 000 F. Tél. : 38.87.14.25.

• VENDS pour chorale :
— 80 ex. du Motet nº 3 de J.S. Bach (éd. Breitkopf N2 7227) pour 4 voix mixtes avec réduction d'accompagnement pour piano ;
— 12 ex. de la Missa in C de Mozart (éd. Breitkopf) pour 4 voix mixtes, réduction accompagnement pour piano KV 427 a.
S'adresser à Colette ERHARD "La Cantoria", 33 rue du Bourg Neuf, 41000 BLOIS. Tél. : 54.78.20.20.

• VENDS partitions clavecin et divers. Liste sur demande. Téléphone : 43.32.40.30.

• Le Dimanche, Porte de Clignancourt, à Paris, au début de l'Avenue Michelet, **LE FORUM DE LA MUSIQUE** VENDS : **tous les instruments que vous cherchez et à des prix extraordinaires...**
Le Dimanche... de 9 heures à 17 heures.

• VENDS Saxophone Alto Prestige. Buffet Crampon 2 ans. Tél. : 84.43.27.56.

Agenda du Musicien

Contient outre le Memento, des renseignements pratiques et professionnels. Adresses des Services ministériels, des Conservatoires et Ecoles de musique, des Universités, des Editeurs, des Associations, Fédérations, Syndicats... etc.

Toute commande groupée de 10 exemplaires donne droit à un agenda gratuit.

Prix T.T.C. : 55 F + (port : 4 F = 59 F)

En vente dans les librairies musicales et aux Editions Charles NEGIAR :

23, rue Bénard, 75014 Paris

Tél. : (1) 45.42.34.07



EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07

L'EDUCATION MUSICALE - Analyses musicales disponibles : Prix 30 F par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — n°s 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — n°s 302/303
Cantate n° 4 — n° 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — n°s 319/320
Petit Prélude en Do M. — n°s 319/320
Passacaille en Ut m. — n°s 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — n°s 319/320

L.V. BEETHOVEN
Quatuor à cordes n° 17 op. 33 — n° 311
La Symphonie Pastorale — n° 295
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — n°s 329/330

H. BERLIOZ
Harold en Italie — n° 326

E. CHAUSSON
Symphonie en Si bémol — n°s 336/337

F. CHOPIN
Polonaise en La M. opus 40 n° 1 — n° 297
Polonaise n° 5 "L'Héroïque" — n° 295

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — n° 308

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — n° 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir n° 322

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — n° 303
Water music — n° 323

HAYDN
Symphonie n° 102 — n° 304

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — n° 305

F. LISZT
Mazeppa — n°s 329/330
Les Années de Pélerinage — n°s 333/334/335/336

F. MENDELSSOHN
Symphonie n° 4 en La M. — n° 307

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — n° 332

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — n° 302
Cendrillon — n° 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — n° 308

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir n° 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — n° 301
Contes de ma mère l'Oye — n° 324

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — n° 314

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — n° 332
La Danse macabre — n° 338

E. SATIE
Parade — Voir n° 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — n° 306
La Mort et la jeune fille — n° 328

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — n° 317
Manfred — n° 321

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — n° 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — n° 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — n°s 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — n°s 339/340

R. WAGNER
Siegfried Idyll — n° 296

C.M. Von WEBER
L'Invitation à la valse — n° 333

Y. XENAKIS
Nuits — n°s 325/326

Egalement disponibles les Fascicules : Prix 50 F.

Fr. SCHUBERT - Trio n° 2 en mi b. (2e et 4e suite) — n° 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — n° 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate n° 106 : Actus Tragicus — n° 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — n° 322
FRANCK - Sonate piano et violon ; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

J.S. BACH - Magnificat — n° 332
F. LISZT - Sonate en si mineur
E. VARESE - Ionisation

Cahier A. MUSSON - (12 analyses) : Prix 50 F.

Disque ou K7 du BAC 1988 : Prix 65 F + 10 F de port.

Pour les studios et associations, conditions spéciales, nous consulter.

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) + 8,00 F de port, établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69 C PARIS

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  25, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **"TOUTE LA GAMME"**
  32, rue des Minimes
  59500 **DOUAI**
- **ALLEGRO**
  3 bis, rue des Trois Mollettes
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **BELLECOURT MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **MUSIQUE A DECOUVRIR**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  41, rue de France
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  2, rue Raynardi
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **Ets PAINGRIS MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **BOPPIN MUSIQUE**
  19, rue Montmorency
  34200 **SETE**
- **MUSISTRA**
  38, rue des Hallebardes
  67000 **STRASBOURG**
- **"AU DIAPASON"**
  12, rue Saint-Antoine du T.
  31000 **TOULOUSE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **IMPORT DIFFUSION MUSIC**
  42-44, rue du Fer à Moulin
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond-Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS
- **La Boutique du Conservatoire**
  38, rue du Vieux Versailles
  78000 VERSAILLES
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **Librairie SAINTE-CROIX**
  F. KUHLMANN
  32, avenue du Roule
  92200 NEUILLY-SUR-SEINE
- **OPUS 24**
  24, rue de Maréchal Foch
  92700 COLOMBES
- **AUX TROIS CLES**
  68, avenue du Raincy
  93250 VILLEMONBLE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07